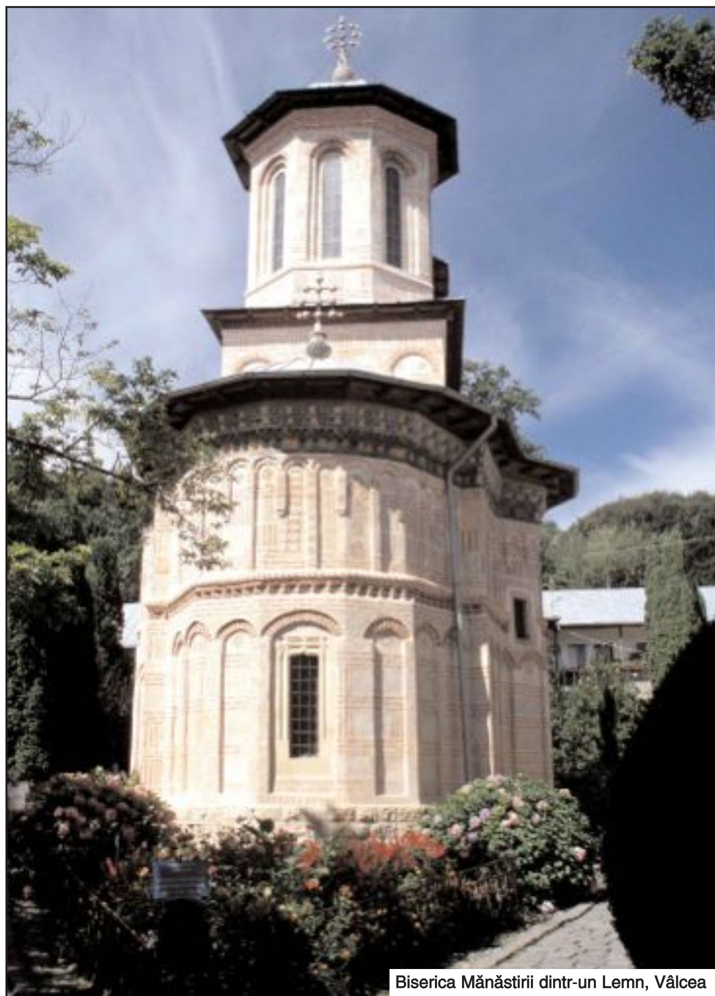


Curtea de la Argeş

Revistă de cultură

Anul III ■ Nr. 5 (18) ■ Mai 2012


Biserica Mănăstirii dintr-un Lemn, Vâlcea

Din sumar:

Democraţia cărţii

Gheorghe PĂUN

În vremurile „vechi”, exista un fel de anecdotă-eseu (anecdotă pentru că avea haz, eseu pentru că avea noimă), formată dintr-un şir lung de fraze de genul „magazinele sunt goale, frigiderele sunt pline; frigiderele sunt pline, toată lumea se vaită; lumea se vaită, dar toţi aplaudă...” şi aşa mai departe, o jumătate de pagină de paradoxuri. Măcar unul a supravieţuit, reformulat: toţi amatorii de carte se plâng, cumpărătorii de preţurile mari, autorii de mercantilismul editurilor şi lipsa sponsorilor, dar toată lumea cumpără şi, detaliul la care vreau să ajung, publică. Pentru că în ultimii ani piaţa cărţii s-a democratizat într-un mod greu de imaginat cu un sfert de veac în urmă. Mai întâi (în ordinea argumentării, nu cronologic), numeroase ziare şi reviste au publicat şi încă mai publică serii de cărţi la un preţ derizoriu, spre bucuria celor care îşi doresc colecţii dintre cele mai variate, de la Jules Verne la albume turistice şi de aici la cărţi pentru copii, de bricolaj, de sănătate. Nu e şi spre bucuria editurilor, care se văd puse în faţa unei concurenţe nu foarte loiale, dar trebuie recunoscut că nici ele nu sunt total îndreptăţite să se plângă atunci când vine vorba despre compararea preţurilor.

S-a democratizat total şi producţia de carte, publicarea adică. Adio planuri pe un an-doi-trei înainte, adio cenzură, adio referate, adio redactor de carte... Am pus de-a valma şi bune şi rele, nuanţele vin imediat. Planurile restrictive, înţepenite, aprobate „de sus”, au dispărut şi bine e că e aşa. Decid acum piaţa, librăriile, cititorii, aşa cum sunt percepute toate acestea de către directorii de edituri, oameni şi ei – dar subiectivismul nu e deloc neobişnuit într-o afacere, în economia zisă de piaţă. De aici încolo apare un însă un „dar”... Cenzura de partid era o monstruozitate, bine că s-a dus – rău că nu s-a păstrat măcar o cenzură a bunului simţ, editorială. Dacă n-am numi-o cenzură, ar fi mai uşor de acceptat – şi are legătură cu celelalte două puncte, dispariţia referatelor de carte (au mai rămas pe la unele edituri, mai ales pentru cartea





ştiinţifică, unde lucrurile sunt mai simple, un confrate de breaslă poate spune dacă o carte merită sau nu să apară, aduce sau nu ceva nou, interesant, util cititorului potenţial) şi a redactorului de carte. Includ aici şi corectorul. Multe edituri nu mai au corector. Autorul vine cu fişierul cărţii pe un stick de memorie, aşezat (stickul, nu autorul) pe un plic cu costul de producţie al cărţii, pentru un tiraj „de familie” de cele mai multe ori, şi cartea intră direct la tipar. Cu „î” din „i” sau cu „î” din „a”, că fiecare scrie cum vrea – iar acest lucru nu este cel mai important (în fond, doar o pretinsă frondă), ci erorile de tipar şi greşelile de gramatică, adesea prezente din belşug şi în cărţi cu adevărat valoroase. La fel cu folosirea ostentativ-puştească a cuvintelor de dincolo de dicţionar, a celor din „blogoleză” sau licenţioase. Ştiu, nu există carte fără erori de tipar, dar există un prag dincolo de care ele devin supărătoare. De la profesorul Marcus am învăţat demult o sintagmă, despre „respectul faţă de textul scris”; aş extinde-o şi la „respectul faţă de textul tipărit” şi aş adăuga cu tristeţe că mi se pare o formulă desuetă în vremurile din urmă...

Cunosc autori de carte (mai ales de literatură, mai ales de poezie), care-şi scriu CV-ul în forma „a publicat 11 cărţi, 13 cărţi, 17 cărţi”. O obsesie a numărătorii care sună amuzant-suspect. Poate pe nedrept, poate cărţile sunt bune; legea numerelor mari (pe scurt: „frecvenţa tinde la probabilitate”) chiar promite (probabilistic, deci nu e nicio garanţie aici) apariţia lucrurilor de valoare. Dar, de prea multe ori o carte nu neapărat bună urmează uneia de aceeaşi calitate, de ajungem să ne întrebăm dacă mai e vorba doar de ignorarea sintagmei profesorului Marcus sau e vremea să ne gândim şi la copacii care mor pentru a ne da hârtia pe care se tipăresc cărţile...

Şi mai trist este atunci când întâlnim autori care publică mai mult decât scriu, dar nu insist, asta e deja o problemă de morală.

De-ale „democraţiei”...



Domnul Eminescu scris-a

Toate-s vechi și nouă toate...



Cauza proprie a relelor noastre e lipsa de cultură adevărată, și sub cultura adevărată o înțelegem pe cea productivă. Exceptând câteva centre din țară, tinerimea română nu se mai ocupă cu nicio ramură a producției naționale; ea emigrează cu miile prin Paris, Bruxelles, Pisa etc., pentru a-și menaja un doctorat în drept și toți aceștia se-ntorc apoi în țară cu pretenții de-a deveni de-a doua zi oameni mari.

(*Timpul*, 9 decembrie 1878)

Ministeriul Agriculturei, Comerțului și Lucrărilor Publice a inventat un meșteșug sau o negustorie nouă – nu știm bine ce o fi – care se numește „pomologia". D.W. Knechtel e numit profesor de acest meșteșug la școala de la Herăstrău.

Dacă ministeriul voiește să zică cultura pomilor prin acel cuvânt, atunci îi recomandăm alte câteva compuneri tot atât de ingenioase. În loc de *patologie* să se zică *bolologie* (de la *boală*), în loc de *cranioscopie – capologie*, în loc de *botanică – tufo-* sau *buruienologie* și, în fine, în loc de *zoologie – dobitocologie.* Mai cu seamă această din urmă știință e foarte necesară. (...)

Dascăli de felul nostru, suntem atât de buni a da învățături pozitive pomologilor noștri.

În limba românească se întrebuințează pentru însemnarea meșteșugurilor sufixul *-ar*, pentru lucrarea lor – sufixul verbal derivat *–ărire,* pentru meșteșug în fine – *participium praeteriu* substantivat *-ărit*, precum *cism-ar, cism-ărit, văcar, văcărit, mor-ar, mor-ărit,* apoi *prisăcărit* (și *prisăcărie*), *pădurărit* și a.a. Tot acest sufix, care dă verbelor un caracter frecventativ, se-ntrebuințează și pentru biruri și taxe: *oierit, ierbărit* etc.

Excelenta carte de cultura pomilor a d-lui Dim. Comșa se-ntitulează, deci, cu drept cuvânt *Pomărit –* și nu *Pomologie.*

Numai meșteșugul advocaților se servă de un sufix mai bizantin și se cheamă *advocat-lâc!*

(*Timpul,* 30 decembrie 1878)

Odată calea croită prin chiar legea fundamentală a țării, toate inconvenientele unui sistem liberal, care – precum știe orice birnic – este cu mult mai scump decât primitivul și patriarhalul sistem de mai nainte, toate acele inconveniente zicem se pot înlătura prin muncă, pentru că sistemul libertăților e sistemul muncii. Asta am dori să intre odată în convingerea oricăruia; trebuie ca cetățeanul să vază că fără muncă și fără capitalizarea ei, adică fără economie, nu există nici libertate. Celui care n-are nimic și nu știe să s-apuce de niciun meșteșug, dă-i toate libertățile posibile, tot rob e, robul nevoilor, robul celui dintâi care ține o bucată de pâine în mână, căci e cu totul indiferent dacă închizi o pasăre în colivie sau dacă ai strâns de pretutindeni grăunțele din care ea se hrănește.

Și cam așa-i cu omul: brutarul nu coace pentru cel ce n-are nimic, măcelarul nu taie pentru cel ce n-are cu ce cumpăra.

Suntem, deci, liberali în toată puterea cuvântului, dar nu înțelegem ca cineva, exploatând ideile liberale, amăgind mulțimea, promițându-i munți de aur și râuri de lapte fără muncă, să ajungă în fine a exploata acea mulțime, chiar și a o conduce din rău în mai rău.

De aceea privim cu oarecare nevinovăție și cu mânile-n sân la vecinica discuție între ziarele române asupra principiilor politice pretinse că ar conduce pe unul sau pe altul. (...)

Caracterul general al acelor oameni e că vor să câștige fără muncă, că statul pentru ei e o materie de exploatat și că ideile chiar ce le profesează în fiece zi sunt asemenea mijloace de exploatare a țării și a nației. Astfel se ivește azi un grup, mâine alt grup, care nu sunt în fond decât societăți anonime ce pun un mic capital la mijloc pentru a izbuti într-o mare afacere: a veni la putere.

E drept că sunt grupuri a căror țintă nu este aceasta, pe cari le dezgustează acea febrilă activitate de a se menține sau de a ajunge la putere și care, chiar dacă doresc a veni la ea pentru a-și realiza ideile și a pune lucrurile p-o cale mai naturală și mai cumpătată, nu sunt în stare a face mii de promisiuni mincinoase pentru a amăgi mulțimea. (...)



Contra acestui rău a credinței ușoare a mulțimii există un remediu, un singur remediu pe care binevoitoarea natură a dat-o, și acest dar neprețuit e deosebirea între oameni. A umplut Dumnezeu lumea cu ce-a putut, dar a mai făcut și deosebiri, sunt legile și instituțiile pentru toți d-opotrivă, dar niciodată egalitatea legală nu va șterge inegalitatea înnăscută sau pe cea câștigată cu munca. (...)

De ce mulțimea e lesne crezătoare? Nu e tocmai greu de explicat. Ea uită zicala: „Să nu dea Dumnezeu omului atâta rău cât poate purta" și, pentru a scăpa de suferințe actuale, relativ mici, face orice i s-ar cere, necunoscând că din ceea ce face ar putea rezulta ceva și mai rău. Din nefericire, nevoia e tovarășa oamenilor, a tuturor oamenilor, deși în alte proporții și în altă măsură. Numai unul e în stare să judece dacă cutare sau cutare schimbare i-ar putea-o alina, iar alții nu sunt în stare. Afară de aceea, nevoia perpetuă mai are și o cauză obiectivă, în natură chiar, pe care-a formulat-o Malthus: populația se înmulțește în pătrat, iar mijloacele de existență se îndoiesc numai. Când o populație găsește mijloace de existență, ea se sporește foarte repede, dar, sporită odată, înmulțirea mijloacelor de existență n-au ținut pas cu acel spor și iată nevoia la loc în toată asprimea ei. Apoi nu numai atâta, dar cu cât o populație se înmulțește, cu atâta se civilizează mai mult, și cu cât înaintează în cultură, cu atâta exigențele ei devin mai mari, cu atâta devine mai simțitoare pentru lipsuri și pentru trebuințe care pentr-un om primitiv sunt mai mult un lux. Pentru regina Engliterei, marea Elisabeta, o pereche de ciorapi de mătase era un prezent neprețuit ce i se putea face; azi orice *commis voyageur* simte trebuința lor; iar împărăteasa lui Carol cel Mare fierbea la bucătărie, ceea ce nu face azi nici nevasta unui șef de birou măcar. Astfel o nouă trebuință se-nvață lesne și se dezvață greu, și învățu-i dulce, iar dezvățul amar.

Ei bine, pe nevoile – din nenorocire vecinice – și pe lesnea crezare a mulțimii se-ntemeiază demagogii care, neștiind nimic, neavând nimic, vor să se ridice deasupra tuturora și să trăiască din obolul nemeritat al săracului. Și fiindcă demagogii, fiind în genere oameni de rând, înzestrați în loc de minte cu vicleșug numai, stăpânirea lor însemnează domnia brutalității, a viciilor și a ușurinței.

(*Timpul*, 9 ianuarie 1879)

Redactor-șef: Gheorghe Păun

Redacție: Daniel Gligore, Maria Mona Vâlceanu, Constantin Voiculescu

Colegiu redacțional: Svetlana Cojocaru – director al Institutului de Matematică și Informatică al Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău, **Florian Copcea** – scriitor, membru al USR și USM, Drobeta-Turnu Severin, **Ioan Crăciun** – director al Editurii Ars Docendi, București, **Spiridon Cristocea** – director al Muzeului Județean Argeș, Pitești, **Dumitru Augustin Doman** – scriitor, Curtea de Argeș, **Sorin Mazilescu** – director al Centrului Județean Argeș pentru Promovarea Culturii, Pitești, **Marian Nencescu** – redactor-șef al revistei *Biblioteca Bucureștilor*, **Filofteia Pally** – director al Muzeului Viticulturii și Pomiculturii din România, Golești, Argeș, **Octavian Sachelarie** – director al Bibliotecii Județene „Dinicu Golescu", Pitești, **Adrian Sămărescu** – director editorial al Editurii Tiparg, Pitești, **Ion C. Ștefan** – profesor, membru al USR, București.

CURTEA DE LA ARGEȘ

Revistă lunară de cultură

Apare sub egida Trustului de Presă „Argeș Expres", director Gavrilă Moise, și a Centrului de Cultură și Arte „George Topîrceanu", director Cristian Mitrofan, din Curtea de Argeș

Corectură: Radu Gîrjoabă și Cristian Bobi

Tehnoredactare: Elena Baicu

ISSN: 2068-9489

Trustul de Presă „Argeș Expres"
Bulevardul Basarabilor, Nr. 35A
Tel/fax: 0248-722368.

E-mail: curteadelaarges@gmail.com
Website: www.curteadelaarges.ro

Abonamente se pot face la sediul redacției (25 lei/6 luni și 50 lei/12 luni; banii trebuie trimiși în contul SC Argeș Expres Press S.R.L., deschis la Raiffeisen Bank Curtea de Argeș, IBAN: RO83 RZBR 0000 0600 0373 5533), sau în contul deschis la Trezoreria Curtea de Argeș, IBAN: RO46 TREZ 0485 169X XX00 0379.

Tiparul: SC TIPARG SA, Pitești.

Revista poate fi sponsorizată prin intermediul Asociației Culturale Curtea de Argeș, CIF 29520540, cont Raiffeisen Bank, IBAN RO55 RZBR 0000 0600 1424 6472.



Homo sapiens



Mintea românului

Horia BĂDESCU

A devenit aproape un truism a spune că românul e inteligent. O afirmă teoria, o confirmă practica, o recunosc străinii, ba, cu modestia-i cunoscută, chiar şi el însuşi. Adevărul e că, pus în condiţii de egalitate, îşi întrece adversarii cu câteva lungimi de cal. Ba, uneori, câştigă şi cursele cu handicap. Pe oriunde s-a împrăştiat şi s-a aciuat, prin lumea mare, nu capul l-a făcut de ruşine.

E dăştept, e 'oţ, e cel mai prima, e dat în paşte! Îl încurcă pe dracu' c-un fir de păr şi fură cloşca de pe ouă ori ouăle de sub cloşcă, cum vă face plăcere! Nu-l duci cu preşul şi-şi ţine traista cu amândouă mâinile.

Fudul de sine, nu vrea să recunoscă nici în ruptul capului că şi altul poate fi la fel sau mai ceva. „la dă-l în mă-sa, că n-o fi el mai dihai!, zice. Îl ştiu eu!" Evident că-l ştie şi că se ştie. Încât era de mirare să-l auzi pe câte unul, mai deunăzi, că vrea s-ajungă în Europa, când te-ai fi aşteptat ca el să fie cu vreo două poşte înaintea ei. Cum la fel de mirare e snobismul cu care se topeşte de plăcere mestecând tot felul de *yes*-uri şi *ok*-uri şi pică-n transă dinaintea a tot ce poartă magica formulă „*made in*", fie o zdreanţă de blugi, o Cola ori o operă de artă.

Adevărul este, însă, că formula aceea presupune oarece muncă, disciplină, seriozitate. Ceea ce deşteptăciunea în sine nu prea dă. Din contră, eludează. Ea, deşteptăciunea, fiind făcută să sară gardul şi să-ncurce poteca, să te scutească de năduşeală şi să-ntindă de zilele săptămânii ca de gumilasticul nădragilor.

Apoi, formula aceea mai are şi avantajul că despre ea a spus nu ştiu cine, nu ştiu unde, nu ştiu ce, „care, vezi dumneata, dacă a zis ăla, acolo, apoi tocmai noi să nu..."

Noroc că, în pofida deşteptăciunii sale, românul nu e, în acelaşi timp, lipsit de minte. Felurile sale de-a fi cu minte sunt multe şi fermecătoare. Ba chiar profunde. Constantin Noica a construit cu ele un discurs filosofic de o rară frumuseţe şi bunăcuviinţă.

Om cuminte şi cu frica lui Dumnezeu, el are însă, din nenorocire, ţinere de minte numai atunci când i-a ajuns funia la par. Atunci când toate sunt de amintit, adică de adus către minte, de judecat şi de cumpănit. Încât el însuşi a ajuns să se roage: „Dă, Doamne, românului mintea de pe urmă!"

Din fericire ori din nefericire, relative sunt sensurile cuvintelor! Istoria i-a adus de atâtea ori funia la par, l-a făcut de-atâtea ori cu minte, că te-ai aştepta să-l vezi mai înţeleptit după deznodarea laţului. Ceea ce nu e deloc aşa. Încât, aşteptând să-i vină acea minte de pe urmă, te întrebi cam ce-ar trebui să înţeleagă Istoria din raporturile ei cu românii. Sau poate invers!

Timp şi paradox în basmul tradiţional



Marian NENCESCU

Într-un eseu din 1944, intitulat *Suflet agrar sau pastoral?*, C. Noica statua o aserţiune ce ţine de evidenţă: „E adevărat, prin ce avem mai bun în noi până acum, suntem ţărani". Acest *stigmat* al culturii agrare, care ne plasează în rândurile *întârziaţilor istoriei,* are însă şi avantaje. Tipul de viaţă rural, vegetativ, static, apolitic a conservat de-a lungul mileniilor forme superioare ale culturii populare, fapt ce ţine în egală măsură de caracterul agrar şi pastoral al vieţii noastre ţărăneşti.

Despre începuturile pastorale ale românilor s-a pronunţat, în 1904, şi O. Densusianu *(La vie pastorale chez les Roumains*), relevând faptul că energia şi forţa de expansiune a românilor au asigurat colonizarea unui întreg areal, de la Istria la Meglen, de la Carpaţi în Caucaz. Din acest suflet pastoral, izvorăsc coordonatele culturale specifice naţionale, adică ceea ce O. Densusianu numea „faza cu adevărat creatoare", respectiv *doina* şi *basmul.* Cum rămâne cu inspiraţia plugărească? Aceasta generează sentimentul naturii, bucuria culegerii roadelor, belşugul şi odihna. Oscilând între sufletul „stătător" al plugarului şi cel „nostalgic şi setos de noi orizonturi" al păstorului, poporul român aduce la zestrea de civilizaţie europeană câteva trăsături definitorii.

Vom apela tot la Noica pentru a confirma această ipoteză, invocând eseul *Cum gândeşte poporul român.* Asadar, ce ne caracterizează pe noi, ca români? Răspunsul noician este: echilibrul, măsura, raţionalitatea, cugetul înţelegător în faţa firii. Esenţa gândirii româneşti o găsim în expresia *Lumea asta nu-i a mea, cealaltă nici asa.*

Nedumerirea cugetului, îndoiala, căutarea înţelesului ascuns, al „noimei" (filosoful identifica sensul grecesc al *noimei* cu o variantă autohtonă a lucrului *pe jumătate înţeles*) sunt coordonate fundamentale ale gândirii tradiţionale. Românul pare să prefere expresiile cu dublu înţeles, astfel că termeni precum *rost* (lucru deplin lămurit) şi *tâlc* (jumătate de înţeles) coexistă armonios. La rândul său, V. Băncilă numea gândirea ţăranului român drept o formă de „agnosticism înţelegător, respectiv: *parcă ar înţelege, parcă n-ar înţelege*".

De unde vine această gândire complexă? Înţelesul nu este al unui *lucru* în sine, ci este o înţelegere a *firii lucrurilor.* Si cum, din *fire* vine şi gândirea, rezultă că înţelesul firesc, tainic, al lucrurilor este *noima,* văzută ca o funcţie a naturii umane. Omul nu trebuie să se ostenească a gândi despre *firea* lucrurilor, căci *el este măsura lucrurilor,* cum spune Protagoras. Lumea îi este măsurată omului, după puterile minţii sale. Ceea ce contează cu adevărat este *măsura.*

Această viziune *ţărănească* a lumii, în fapt o formă de *sapientism* sau *înţelepciune nativă,* şi-a pus amprenta, susţine Noica, pe gândirea filosofică românească: „Întreaga noastră filosofie cultă este în consonanţă cu ţăranul". Câteva trăsături ale „triumfului românesc în filosofie" sunt evidente, şi ele pot fi identificate pe deplin în creaţiile culte, dar şi în filonul folcloric. Iată-le, condensat, în ordinea enumerată de Noica: 1) *cosmicismul,* sau intuiţia armoniei cosmice; 2) *determinismul,* numit şi „fatalism"; 3) *eticismul,* cu referire directă la echilibrul lucrului făcut, respectiv românescul *se cade;* 4) în fine, *păgânismul,* evident atât în mitologia populară, în credinţele noastre pline de eresuri, dar şi în formele de cultură străveche.



Un fapt pozitiv remarcat de Noica este toleranţa bisericii oficiale creştine faţă de dimensiunea „păgână" a firii noastre, înţeleasă ca o concesie faţă de valoarea fondului etnic autohton.

Urmând linia *sensibilităţii* noastre organice, a dispoziţiei pentru *flosofie,* ajungem la ceea ce Noica sintetiza într-o formulă aparent paradoxală: *„o fundătură filosofică: înţelepciunea".* Cu aceasta închidem cercul şi ne întoarcem la creaţia tradiţională.

Pornind de la aceste ipoteze, avem toate motivele să interpretăm creaţiile epice tradiţionale româneşti – respectiv *basmele,* dar şi, parţial, *poveştile* – drept un răspuns pertinent la uriaşul demers de aflare a adevărului fundamental, care a preocupat spiritele elevate, dar şi geniul popular, respectiv înţelegerea fenomenului timp.

Precizez că *interpretarea basmului ispirescian se conformează canoanelor gândirii tradiţionale, fără pretenţia ca acestea din urmă să fie asimilate cu o filosofie propriu-zisă.*

Pentru a descifra ce este timpul şi ce semnificaţie are această categorie filosofică în basm, ne întoarcem la Propp (*Rădăcinile istorice ale basmului fantastic,* Ed. Univers, Bucureşti, 1973), cu a sa teză despre „rădăcina istorică", sau mai bine zis arhaică, identificată de el în „gândirea sălbatică" a popoarelor primitive. Basmul este „cea mai veche treaptă a naraţiunii", adăugând: „Când mitul încetează să mai fie mit, el devine basm".

Basmul este o *creaţie literară,* cu o geneză specială, derivată obligatoriu din mit, cu care a şi coexistat vreme îndelungată, dar care trăieşte independent de mit, alimentându-se din „plăcerea de a plăsmui, de a gusta naraţiuni care tratează probleme majore ale existenţei..." Văzut ca o *conversie a mitului,* ale cărui forme le păstrează integral, basmul capătă o semnificaţie şi o interpretare adesea opuse. Mecanismul este explicat amănunţit de Propp: „mitul nu moare cu trecerea timpului, ci îşi înnoieşte înţelesul atunci când găseşte mijloace raţionale de luptă..." Din acest motiv, acţiunea basmului, ca şi personajele, „păstrează trăsături specifice epocilor istorice ale societăţii", iar timpul basmului „este o divagaţie şi o discontinuitate a timpului istoric".

Ca atare, putem vorbi de un aspect *atemporal* al basmului, revelat prin formele stereotipe de tipul: *vreme lungă să ne-ajungă, du-te vreme, vino vreme* etc.

Despre corelaţia dintre viaţa eroului de basm şi timpul *natural* s-a pronunţat şi I. Chivu (*Basmul cu soarele şi luna. Antologie,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1988), care a identificat un *timp al exprimării* (sau timpul naratorului) şi *timpul de referinţă* (sau natural). Ideea cercetătorului român este că singurul timp consistent din basm rămâne *timpul naratorului,* ceea ce nu exclude apariţia unor ipostaze curente ale timpului, denumite şi *timpul blocat,* materializat prin personificări de tipul Murgilă, Miezilă, Zorilă, care „priponesc" timpul, pentru a-i permite eroului pozitiv să-şi îndeplinească misiunea. La un pol superior se află *dimensiunea ontică* a timpului, respectiv *vesnicia, infinitul,* atinse parţial şi obligatoriu reversibile.

Specificul basmului pare să fie atemporalitatea, sau, mai bine spus, recursul la timpul pur. Acestui model temporal i se opune timpul stopat (oprit), respectiv situaţia când timpul nu mai acţionează, ca urmare a unui blestem sau a unui act de magie. Această ipostază creează fenomenul de durată atemporală.

→



Homo sapiens

Situaţiile când eroul de basm atinge nemurirea sunt şi ele destul de rare şi niciodată permanente, ci *reversibile,* anihilate prin evadare. Cazurile când eroul riscă să-şi nemulţumească binefăcătorii, alegând *timpul real,* în locul *vieţii fără de moarte,* sunt comune, iar pedeapsa este parcurgerea într-un ritm *invers,* accelerat, a legilor existenţei, urmată de moarte.

Moartea însăşi poate fi amânată sau chiar neutralizată *temporar,* dar şi aceasta este o situaţie ocazională. Ceea ce domină în percepţia timpului din basm este ideea de *firesc,* de natural. „Timpul este ordine şi nimic altceva", susţine G. Bachelard (*Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei,* Ed. Univers, Bucureşti, 1988). În această succesiune, eroul de basm îşi raportează de cele mai multe ori isprăvile din timpul vieţii reale.

Elementul cu totul original al basmului este însă *motivul trecerii paradoxale a timpului.* Este vorba de ceea ce se numeşte în mod comun *paradoxul spaţio-temporal* sau *motivul călătorului paradoxal,* relevat de V. Kernbach (*Enigmele miturilor astrale,* Ed. Albatros, Bucureşti, 1970). Într-o atare ipostază, personajul poate zăbovi într-un spaţiu atemporal până când i se face dor de casă. Odată întors în lumea reală, el constată că zâna sau vrăjitoarea care l-a reţinut este chiar moartea, iar darul său otrăvit este extincţia rapidă.

Basmul *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte* de Petre Ispirescu este singurul din istoria lumii în care eroul *nu vrea să moară,* acceptând naşterea în schimbul nemuririi. Personajul principal, Făt-Frumos, doreşte anularea timpului, respectiv atingerea tărâmului imaginar denumit *Tinereţe fără bătrâneţe.* La vârsta sorocită, respectiv cincisprezece ani, el ia hainele şi armele din tinereţe ale tatălui, ceea ce în limbaj simbolic reprezintă o contopire cu însăşi fiinţa tatălui, renunţând vremelnic la propria personalitate.

După o călătorie „iniţiatică", în care învinge Gheonoaia şi Scorpia, el ajunge în *Ţara Tinereţii fără bătrâneţe,* unde legile vieţii curente nu au putere. Singurul element pe care eroul nu îl are în vedere şi, deci, nu îl poate evita, este *dorul,* nostalgia originilor. Aici stă, *ascuns în mit,* motivul imposibilei plecări a omului în alt timp şi spaţiu.

Accesul sau doar contemplarea unor zone „interzise" cum ar fi *câmpul cu somn, câmpia dorului, câmpul jălii* etc. îl readuc pe erou la universul familiar. Din acest moment, lumea de adopţie îi devine străină, iar dorinţa întoarcerii echivalează cu regăsirea adevăratelor origini. Există şi variante ale basmului în care eroul are interdicţie de a se scălda în *apa aducerii aminte,* iar atunci când nu rezistă tentaţiei este alungat din *Ţara Visului.*

***Într-o accepţie simbolică,** Ţara Visului constituie exclusiv un ideal omenesc, ce nu poate fi atins: „Şi s-au pus pe-un trai ca-n vis.* Timpul se oprise în loc, iar Zâna Visului îl prinse cu drag [pe eroul denumit Busuioc]... Da' las că Busuioc era fericit, că-şi văzuse visul cel mai scump împlinit." Finalul este previzibil, respectiv o întoarcere la realitate, când mama eroului, „bătrână şi ofilită", îl mustră cu sârg: „Te-ai scăldat în apa aducerii aminte ca şi mine... De acum vei trăi şi tu viaţa pe care am trăit-o eu." (G. Dem Teodorescu, *Basme române,* Ed. pentru Literatură, Bucureşti, 1968.)

De regulă, viaţa trăită pe tărâmul *Tinereţii fără bătrâneţe* este excesiv de lungă, raportată la timpul real. Există şi o situaţie când eroul *condensează timpul.* Astfel, Ioniţă Făt-Frumos slujeşte o babă *timp de trei zile,* căci pe vremea aceea *anul era de numai trei zile.* Şi în alte variante locale, anul este de *trei-patru zile,* sau chiar de o zi. O slujbă de *trei nopţi* la Baba-Ana-Năzdrăvana echivalează cu *trei ani tereştri:* „Trei nopţi e trei ani", rosteşte o vrăjitoare tiranică şi antropofagă, îngrijorată că de trei nopţi iepele ei au rămas nesupravegheate: „Te duci, îi zice ea eroului, şi stai numai o noapte cu ele".

Şi alţi eroi năzdrăvani au capacitatea de a reţine şi condensa timpul. O femeie ţine pruncul în pântece *nouă zile,* cât alta l-ar ţine *nouă luni.* O tânără naşte gemeni care au fiecare vârsta de *patru ani.* În acest timp, Făt-Frumos întârzie în pântecele mamei peste *unsprezece luni,* iar o împărăteasă ţine pruncul în pântece... *doisprezece ani.*

La fel, *cronologia* îşi pierde şirul atunci când eroul prinde să se maturizeze: „Când era de-un an parcă era de cinci, când era de cinci, parcă era de cincisprezece." Altul, *creştea în douăzeci de zile* cât creşte un om obişnuit în *douăzeci de ani.*

Timpul nu rămâne niciodată în loc pentru eroul de basm. Mulţi bătrâni anulează cronologia firească, dobândind atributele tinereţii. Un împărat se spală pe faţă cu o apă vrăjită: „şi se făcu de doisprezece ani". Altul, „de va mânca un măr din pomul din faţa palatului, se va face copil de-o zi". Un moşneag centenar cade prizonier la nişte zâne, care îl întineresc în fiecare zi cu câte un an de viaţă, ca să aibă partener de distracţii. O bătrână îşi aşteaptă logodnicul plecat la oaste timp de 15 ani şi nu mică îi este mirarea acestuia să întâlnească la întoarcere „o codană cu lipici" care îi mărturiseşte: „De cât te-am aşteptat, am întinerit".

Toate aceste exemple ne conduc spre ideea *comprimării* treptate a timpului, având ca punct final *abolirea timpului* real şi atingerea pragului biologic anterior naşterii. Ideea nu este nouă, fiind relevată de Val Cordun (*Timpul în răspăr. Încercare asupra anamnezei în basm,* Ed. Saeculum, Bucureşti, 2005): „Odată cu atingerea acestui punct, se închide o rană care scindează dureros fiinţa... Căci timpul este o rană, iar conştiinţa realităţii spaţiului şi timpului este o scindare în cadrul existenţei cosmice."

În filosofie, paradoxul apare atunci când un set de premise, în aparenţă incontestabile, conduc spre o serie de concluzii inacceptabile sau contradictorii. Asta înseamnă fie că raţionamentul a fost greşit, fie că rezultatul gândirii nu poate fi tolerat sau acceptat.



Semnificative pentru demonstraţia noastră sunt „paradoxurile timpului", sau ale lui Zenon. Filosoful din Elea a formulat o serie de paradoxuri, dintre care trei suscită interes şi astăzi: 1) „întrecerea" (un alergător care se deplasează de la punctul de pornire la linia de sosire nu poate începe întrecerea deoarece el trebuie să depăşească mereu un număr de stadii succesive, care, micşorate la infinit, sunt imposibil de atins); 2) „Ahile şi broasca ţestoasă" (Ahile „cel iute de picior" nu poate fi mai rapid decât o broască ţestoasă, deoarece avansul minim al broaştei îi conferă, la o repetare infinită, un avans infinit în faţa campionului); 3) „săgeata" (o săgeată în zbor rămâne permanent în locul unde se află, deoarece în fiecare clipă, repetată *ad infinitum* , ea este în repaus).

De-a lungul vremii au apărut şi alte pachete de paradoxuri, unele strict specializate, pe domenii, altele create de dragul demonstraţiei, care au lărgit considerabil zona *paradoxurilor timpului.* Atracţia pe care o exercită categoria paradoxului ţine deopotrivă de jocul intelectual, cât şi de ingeniozitatea autorilor. „Se pare că paradoxurile timpului sunt la fel de incitante ca romanele poliţiste, acolo unde victima este găsită moartă într-o cameră închisă cu cheia pe dinăuntru." (C. Robu, *Paradoxurile timpului în science-fiction,* Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2006.)

Paradoxurile timpului au ca punct de pornire viziunea lui Einstein asupra *spaţiului-timp.* Reflectând asupra teoriei einsteiniene, Ion Petru Culianu (*Călătorii în lumea de dincolo,* Ed. Nemira, Bucureşti, 1994) concluziona: „Nu este deloc limpede că timpul curge într-o singură direcţie şi nu este un motiv categoric să credem că cineva se poate mişca înainte şi înapoi încontinuu. Se pare că limitele gândirii noastre sunt mai greu de explicat decât libertăţile noastre."

Pornind de la tema *călătoriei în timp,* vom întâlni în basmul tradiţional suficiente paradoxuri ce au în vedere echivalarea între stadiile temporale şi funcţiile biologice. Unul dintre cele mai frecvent întâlnite paradoxuri din basm este acela al fraţilor gemeni (echivalent cu paradoxul lui Einstein), derivat din *teoria relativităţii,* care descrie, la scară umană, efectele călătoriei cosmice a doi fraţi gemeni, dintre care unul este călător stelar, iar celălalt rămâne pământean, şi care prezintă, la un moment dat, semnificative diferenţe de vârstă.

Modelul invocat pentru a ilustra acest paradox este basmul *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte,* interpretat de Victor Kernbach, inclusiv în cheie *paleoastronautică!* Întors acasă, după un popas în *timpul suspendat,* Făt-Frumos găseşte pretutindeni ruină şi paragină. Mirându-se că: „mai alaltăieri am trecut pe aici", oamenii îi răspund: „moşii şi strămoşii lor au auzit vorbindu-se de asemenea fleacuri". Vina eroului este de a fi ignorat sfatul zânelor: „Părinţii tăi nu mai trăiesc de sute de ani, iar tu, ducându-te, ne temem că nu te vei întoarce." Şi mai trebuie amintit un amănunt: vehiculul utilizat de erou este un cal năzdrăvan, care „mănâncă jăratic" şi care drept probă de măiestrie a zborului îşi poartă stăpânul „prin nori şi stele".

Ipoteze cu adevărat revelatoare se nasc şi atunci când analizăm motivul călătoriei *iniţiatice* a eroului în lumea *de dincolo,* sau lumea spiritelor. Călătorul care străbate, succesiv, două lumi, având şi acces la *reversibilitatea timpului,* are desigur calităţi speciale. Un model ideal ar putea fi Iisus Hristos. Nu întâmplător, creaţia tradiţională românească este cuprinsă de *fiorul transcendental.*

Motivul biblic al lui Iisus care, după răstignire, se ridică la ceruri, iar apoi revine vremelnic pe pământ, se suprapune, într-un fel, peste mitul local al lui Zalmoxis, care se retrage pentru o perioadă determinată pe un alt tărâm, spre a reveni victorios. Aşadar, călătoria pe celălalt tărâm şi revenirea pe pământ sunt rezervate, până la un anumit nivel, creatorilor de mituri şi trimit, în subconştientul colectiv, la modelul superior, al lui Iisus.

Cum se explică conţinutul basmului ispireascian, dincolo de *memoria mitologică,* este greu de decelat. Folclorul, în cadrul căruia se situează implicit basmul *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte* prezintă caracteristicile unei „veritabile enciclopedii a sufletului poporului", cum inspirat o numea I.A. Candrea. Referitor la acelaşi basm, criticul M. Angelescu, în *Introducere în opera lui Petre Ispirescu* (1987), remarca faptul că eroul aparţine timpului „real", în vreme ce aventura sa, simultană fenomenului instalării amneziei, ne conduce spre un timp „mitic" sau al povestirii. În acest sens, adevărata aventură nu o reprezintă atingerea nemuririi, ci, din contră, revenirea la condiţia de muritor, respectiv „luarea în stăpânire a existenţei, cu limitele şi rigorile ei cu tot".

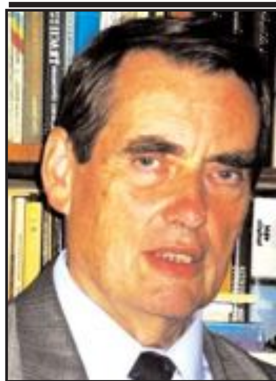
În concluzie, sensul vieţii în viziunea tradiţională este o *aspiraţie eşuată spre eternitate,* ceea ce ne conduce la ideea coexistenţei celor două universuri paralele, cel finit şi cel infinit, ceea ce constituie, în esenţă, tot o formă de paradox.

Prin urmare, *analiza basmului trimite spre o zonă filosofică mult mai subtilă, astfel încât, oricâte interpretări vom acorda temei, va trebui până la urmă să acceptăm şi ideea unui „comentarius perpetuus".*

(Fragment din Cap. V, „Ipostaze ale timpului în *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*", al tezei de doctorat în filosofie susţinută în 2010 la Universitatea de Nord, Baia Mare; va urma.)



Homo sapiens



Cunoașterea și valorile umane

Dan D. FARCAȘ

Am ilustrat în câteva rânduri, pe paginile acestei publicații, rătăciri personale în căutarea unor repere privind mecanismele cunoașterii. Am spus că, la început de tot, nu mă preocupa deloc gnoseologia, ci doar dorința realizării unor tipuri noi de calculatoare electronice, cu principii de funcționare cât mai apropiate de cele ale creierului omenesc. Câteva funcții ale acestuia, pe care le credeam mai importante, le-am și inclus în modele matematice ori informatice prin care încercam să descriu ființe sau automate, adică agenți, cu un termen împrumutat din praxiologie.

Desigur, dintre aceste funcții nu putea lipsi învățarea, deci cunoașterea, dar, chiar înaintea ei, nu puteau lipsi *valorile* (sau *utilitățile*) atașate stărilor pe care le putea distinge agentul, ca și o *ierarhie* a acestora. De fapt, agenții modelați (care au fost puși să și funcționeze, prin simulare, pe calculatorul electronic) nu puteau să-și însușească decât acele „cunoștințe" care erau *importante* pentru atingerea unor scopuri sau evitarea unor pericole. Prin valori diferite atașate stărilor (situațiilor), agentul modelat „știa", sau „învăța" faptul că anumite stări pot fi mai mult sau mai puțin avantajoase, iar altele trebuie evitate, ori sunt indiferente. Pus să aleagă între două căi, ambele cu perspective favorabile, valorile stărilor care puteau să apară pe parcurs îi indicau agentului calea de preferat. Stările care reprezentau un *scop* important (stări de atins sau de eliminat) aveau de obicei valori absolute mai mari decât celelalte.

Paleta de valori folosită de un agent traduce, în general, necesități elementare, dar și obiective complexe. La ființele superioare, aceste valori se manifestă prin afecte, stări de spirit, emoții ori chiar sentimente; dintre acestea, unele sunt înnăscute, cum ar fi durerea, spaima, nevoia de afecțiune, nevoia de a ocroti puii etc., în timp ce altele (mai ales sentimentele omenești) se însușesc și se îmbogățesc, pe parcursul vieții, sub influența mediului social.

E adevărat, multe ființe primitive, acționează relativ eficient, chiar dacă nu posedă o „listă de valori", fiind ghidate de „reflexe" înnăscute. Și în cazul automatelor (și chiar al unor ființe vii folosite de oameni asemenea automatelor), există stări-scop, cu valori relativ bine definite, dar acestea nu aparțin agentului, ci sunt *externe,* fiind impuse de fapt de proprietarul sau utilizatorul acelui agent. Între cele două entități – utilizator și automat – se stabilește astfel o relație de subordonare. Un om declanșează o acțiune din proprie *inițiativă,* cu *intenția* atingerii unui scop, a rezolvării unei probleme etc., stimulat de valorile atașate situațiilor implicate; în schimb, automatele sau unii agenți subordonați, acționează „cibernetic", doar când primesc o comandă sau un semnal din afară, oprindu-se la terminarea sarcinii.

Prin urmare, valorile pot fi ignorate, eliminate din model, doar la automate, ori la ființe simple care acționează precum automatele, dar în niciun caz atunci când vrem să înțelegem ori să reproducem acțiunile unei făpturi ceva mai complexe; și, cu atât mai mult, nu putem renunța la valori în cele omenești.

Cu această lecție odată însușită, nu mică mi-a fost surpriza să descopăr, tot pe atunci, că tradiția științifică nu doar că ignora aparent legătura obligatorie dintre cunoașterea științifică și valori, dar chiar o nega uneori explicit. Cel puțin pe atunci logica matematică era preocupată de modul în care din niște adevăruri pot fi deduse alte adevăruri, fără a lua în considerare valoarea acestor adevăruri. Sau lingvistica matematică aprofundase sintaxa frazelor, se deschisese întrucâtva către semantica lor, dar ignora voit pragmatica. Și o mulțime de alte științe, între care și matematica, păreau să evolueze, de multe ori, doar către propriile adevăruri abstracte, fără a ține cont de motivațiile omenești. Mă întrebam – de ce oare?

Nedumeririle mele și-au primit răspunsul parțial când am aflat (nu din manuale, care pe atunci nu te învățau așa ceva) că această opțiune își avea rădăcina tocmai în antichitatea greacă. În vremurile acelea se credea că marile adevăruri, cele de care se ocupa știința ori filosofia, formează o „carte" imuabilă, de origine divină, în care nevolnicele valori și motivații omenești nu au ce căuta. În plus, eliberarea de scopurile imediate putea, în multe cazuri, să lărgească sfera de aplicabilitate a unor adevăruri. Tradiția spune că Socrate a fost primul care a cerut explicit o astfel de „*neutralitate axiologică*" a științei.

E adevărat, dacă exagerăm factorii motivaționali, se poate ajunge ușor (așa cum s-a și întâmplat adesea) la arbitrarul „adevărului" votat ori impus prin autoritate. Bineînțeles că nu putem admite ca niște constatări, care aspiră la statutul de adevăr științific, să fie validate sau respinse pe baza unor criterii cum ar fi: „deoarece așa cred cei mai mulți", sau „acest adevăr ar putea să supere" etc. Nici nu putem renunța la unele rigori, dacă ele duc la concluzii care „nu ne convin". Dar nicio căutare a adevărului totalmente neutră, totalmente eliberată de valorile omenești, nu este posibilă.



Adevărurile și cunoștințele (de pildă, cele dintr-o teorie) se justifică în viața practică doar în măsura în care pot genera *previziuni.* Acestea vor servi la construirea unor scenarii, folosind *valori* atașate stărilor care ar putea să apară. Scenariile vor fi apoi comparate, estimând posibilele consecințe, alegând în cele din urmă varianta cea mai avantajoasă. Chiar dacă se declară „total dezinteresat", creatorul de știință tot va poseda (fie și inconștient) o „măsură a importanței" general umane a adevărurilor pe care le urmărește. Această măsură îi servește ca o veritabilă „busolă", ajutându-l să aleagă doar acele drumuri care se vor dovedi rodnice în labirintul potențial infinit al cunoașterii. „Busola" motivațiilor este profund omenească și profund dependentă de cultură, de istorie, deci ea va genera – în timp – o *anumită* înfățișare a științei (și nu alta, care ar fi fost la fel de posibilă, în alte condiții).

Omenirea nu păstrează în patrimoniul său decât adevărurile importante, conform valorilor omenești. Prin urmare, cunoașterea umană nu urmărește pur și simplu acumularea de adevăruri „obiective", ci caută acele cunoștințe, în particular, acele adevăruri, care sunt *utile,* care asigură succesul unor activități omenești importante. Pe de o parte, există deci *infinit de multe adevăruri potențiale,* care nu vor interesa pe nimeni; iar pe de altă parte, există și adevăruri parțiale care rămân pentru totdeauna în patrimoniul științei (de tipul propoziției „medicamentul A vindecă boala B", chiar dacă aceasta se întâmplă doar în 70% dintre cazuri, dar nu dispunem de un alt leac). Uneori, chiar o teorie parțial greșită poate rămâne definitiv în istorie grație utilității și fertilității sale. De pildă, testul *Wassermann* pentru diagnosticul sifilisului s-a bazat, inițial, pe o teorie falsă, care s-a dovedit însă deosebit de rodnică în practică și pentru dezvoltările care au urmat.

Dacă am neglija complet motivația umană, am risca să ne pierdem în absurditatea unor jocuri logice de o superbă inutilitate. Valorile și motivațiile sunt cele care definesc granița, imprecisă și fluctuantă, dintre ceea ce un om va socoti *esențial* (ori „relevant", sau „important"), respectiv *neesențial.* La nivelul oricărui model omenesc și mai ales al unor teorii științifice, dacă nu am avea „busola" motivațiilor omenești, ne-am rătăci iremediabil în hățișul nesfârșit al unor adevăruri lipsite de importanță. Dacă, prin absurd, un cercetător s-ar putea debarasa de orice subiectivitate, punând cap la cap toate adevărurile care-i ies în cale, el s-ar trezi pradă hazardului și arbitrarului, copleșit de un joc infinit și fără noimă de construcții, în cea mai mare parte inutile.

La un moment dat s-a și întâmplat asta. Ignorând rolul de ghid al motivației, un grup de specialiști în probleme de inteligență artificială au programat un calculator să genereze toate teoremele rezultând din nucleul unei teorii formale. Ei au dorit să arate în felul acesta că întreaga matematică ar putea fi generată algoritmic, automat, mașinal, deci fără creație și, mai ales, fără vreun criteriu subiectiv omenesc. Experimentul era viciat încă din premise, deoarece nucleul de concepte și principii de la care s-a plecat purta deja în el rezultatul unor decizii omenești, bazate pe valori omenești; dar drama s-a declanșat abia atunci când mașina a început să producă liste imense de propoziții, toate perfect adevărate, toate demonstrate fără greș, dar, în covârșitoarea lor majoritate, lipsite de orice interes. Aceste adevăruri erau atât de multe, încât niciun utilizator uman nu s-ar fi încumetat să separe eventualele grăunțe de aur din halda de steril.

„Pudibonderia intelectualistă" care tinde să ignore valorile nu poate fi, de fapt, decât de fațadă. Chiar și în matematică, valorile sunt omniprezente, întrucât, știm cu toții, se vorbește curent de teoreme „interesante" sau „banale", există demonstrații „frumoase", algoritmi „utili" ș.a.m.d., toate reflectând raportări la scopuri omenești. Dar valorile sunt prezente și indirect, prin motivațiile aplicațiilor practice în care instrumentele matematice sunt utilizate. Nicholas Georgescu Roegen, în *Legea entropiei și progresul economic,* îl cita în acest sens pe Alfred N. Whitehead care se amuza, pe bună dreptate, de „cercetătorii care anunță că scopul lor este de a demonstra că noțiunea de scop e o gogoriță".



Dincolo de toate cele de mai sus, nu trebuie să uităm încă un fapt foarte important. *Cunoașterea* umană are ca obiect nu doar adevăruri și teorii, ci și *valori.* Omul, pe măsură ce se maturizează, va pune preț pe tot mai multe lucruri pe lângă care inițial trecea indiferent. Își va îmbogăți spectrul de motivații, urcând de la cele primare la altele, tot mai sofisticate, evoluând prin ceea ce putem numi *cunoaștere emoțională.* S-a scris mult în ultimul timp despre *inteligența emoțională,* care are – ca și inteligența măsurată prin IQ – atât o componentă înnăscută, cât și una rod al educației. Cunoașterea emoțională generează, pe un palier superior, *cunoașterea artistică.* Există, de asemenea, o *cunoaștere morală,* prin care omul se integrează în structura de competiții, cooperări și ierarhii ale colectivităților și societății omenești. Mai puțin formalizate (și formalizabile), relațiile interumane, morala sau arta precedă oricum știința în istoria culturii și – cel puțin la nivelul omenirii luată în ansamblu – n-ar fi exclus să fie percepute ca fiind chiar mai importante...



George Stephănescu, ctitorul şcolii muzicale lirice româneşti

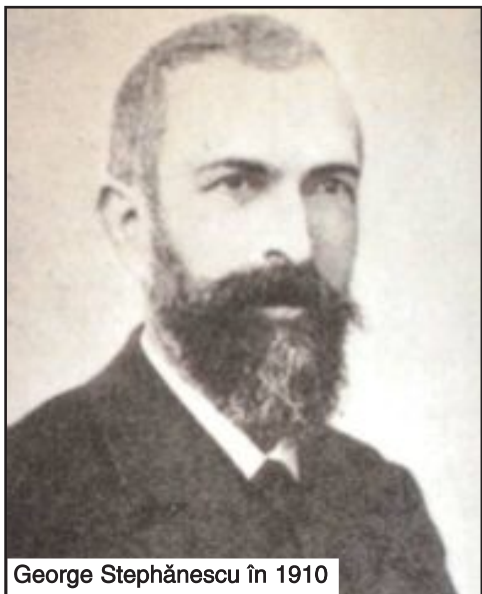


Nicolae MOISESCU

Multe dintre treptele care ridică edificiul muzicii noastre au fost turnate în cuptorul inimii şi minţii lui George Stephănescu, de numele căruia sunt legate dezvoltarea creaţiei noastre simfonice, începuturile operei româneşti, formarea unor întregi generaţii de artişti lirici, a unui public iubitor de muzică şi, în general, animarea vieţii noastre muzicale timp de aproape o jumătate de veac.

Născut la 13 decembrie 1843, în Bucureşti, în familia lui Hagi Stephan, preşedintele Camerei Apelative de Comerţ, şi al Marghioalei Creţescu, fiica logofătului Ion Creţescu, din Târgu-Jiu, micul George trebuia să îmbrăţişeze, după dorinţa tatălui său, cariera militară. În casa părintească, încă de la o vârstă fragedă, George Stephănescu a început însă să se iniţieze în muzică, ajutat de mama sa, care era o bună pianistă, şi apoi de renumitul profesor Lorenz. La numai opt ani, a compus *Carolina Polka* şi la zece ani *Marşul triumfal.* După terminarea cursurilor primare, se înscrie la Colegiul „Sf. Sava", unde, în afara orelor de curs, lua lecţii cu profesorul Weineter într-ale armoniei şi contrapunctului. La 16 ani, când a absolvit liceul, numărându-se printre elevii fruntaşi la învăţătură, cunoştea deja patru limbi: franceza, italiana, germana şi greaca.

În 1864 începe studiile la Conservatorul din Bucureşti, în clasa de armonie a profesorului Eduard Wachmann (1836-1908). După absolvirea conservatorului, cu Premiul I şi medalia de aur, George Stephănescu pleacă la Paris, unde, graţie talentului său remarcabil, devine curând un distins elev al profesorilor Ambroise Thomas şi François Auber (compoziţie), Henri Reber (armonie), Dell Sedie (canto). Printre colegii de clasă de la Paris se afla şi viitorul său prieten şi compozitor francez Jules Massenet.



George Stephănescu în 1910

Contactul nemijlocit cu tinerii parizieni care luptau pentru libertate, frământările politico-sociale ale perioadei de sfârşit a celui de Al Doilea Imperiu Francez, precum şi tensiunea evenimentelor care au precedat Războiului Franco-Prusian, Comuna şi asediul Parisului, l-au apropiat pe George Stephănescu de idealul pentru care luptau comunarzii în acel timp. Nevoit să părăsească Franţa, el a fost mereu alături de cauza scumpă poporului francez.

Întors în ţară în 1872, George Stephănescu, ocupă prin concurs catedra de canto la Conservatorul din Bucureşti, unde desfăşoară o prodigioasă activitate timp de patruzeci de ani. Sub directoratul lui Ion Ghica, devine, în 1875, datorită calităţilor sale remarcabile, maestru-compozitor al Teatrului Naţional şi director al orchestrei teatrului, funcţie pe care o deţine până în 1888.

George Stephănescu a realizat, împreună cu artiştii formaţi de el, visul întemeierii Operei Române şi are meritul de a fi scris prima simfonie românească, fiind în acelaşi timp autorul *Uverturii Naţionale,* una dintre cele mai reprezentative lucrări simfonice din veacul al XIX-lea, bazată pe intonaţii ale muzicii noastre populare. Conştiinţa patriotică, dragostea faţă de muzica românească l-au făcut pe George Stephănescu să refuze să plece din ţară pentru a deveni acompaniatorul celebrei cântăreţe Adelina Patti.

Atras pe făgaşul vieţii muzicale româneşti şi, în acelaşi timp, prezent activ în viaţa culturală a ţării – membru al Ateneului şi al Asociaţiei Presei – George Stephănescu a fondat, împreună cu fostul său profesor Eduard Wachmann, „Cercul artistic muzical", asociaţie corală care a adus o contribuţie însemnată la răspândirea cântecului românesc, la care au aderat renumite personalităţi ale culturii şi artei româneşti din acea vreme: V. Alecsandri, M. Eminescu, Ion Luca Caragiale, George Coşbuc, Ion Ghica, doctorul Carol Davila, doctorul C. Istrati, V.A. Urechia, B.P. Hasdeu, pictorii Theodor Aman, G.D. Mirea, George Petraşcu, artiştii Aristizza Romanescu, C. Nottara, Grigore Manolescu, ale căror nume sunt încrustate în panoul de deasupra uşii de la intrarea în casa de la Căpăţâneni–Argeş a lui George Stephănescu.

Nutrind o puternică dragoste pentru ţăranii pe care toată viaţa i-a iubit, George Stephănescu venea adesea la locuinţa sa din Căpăţâneni, stând de vorbă cu ei. Aici a compus el minunatele hore pentru pian, adevărate poeme simfonice, aşa cum sunt *În munţi, Lacrimile, În crâng, Între flori, Visul, În alte timpuri,* fiecare redând o imagine de vis din viaţa satelor noastre. În afară de acestea, el a mai compus pentru pian şi horele *Nori şi soare, Sub salcie, Idilă, Dorul, Toamna, Primăvara* şi *Vara.*

În 1885, George Stephănescu, bucurându-se de concursul artistei Carlota Leria, înfiinţează prima trupă românească de operă formată numai din artişti români şi care a prezentat la primul său spectacol opera *Linda de Chamonix* de G. Donizetti. Sub bagheta dirijorală a compozitorului român a cântat la Bucureşti vestita cîntăreaţă Adelina Patti. Spectacolele de operă şi operetă organizate de George Stephănescu au adus în faţa publicului, la finele veacului al XIX-lea, *Carmen, Bărbierul din Sevilla, Fra Diavolo, Faust, Traviata, Mignon, O noapte în Granada, Zâna Albă, Dragonii din Villard,* creând astfel şi o şcoală a genului, pentru publicul atunci în formare.

George Stephănescu a fondat în 1892 Compania Lirică Română, care a dat o serie de spectacole în sala Teatrului Liric. „Teatrul de muzică, arăta compozitorul, este una dintre manifestările artei care contribuie la dezvoltarea gustului în toate clasele societăţii, la întărirea cultului frumosului care înnobilează şi înalţă inima poporului."

TEATRUL
este scoala şi distractia Poporului
iar nu a câtorva bogătaşi
George Stephanescu
1873

Prin diversitatea genurilor, ca şi prin valoarea ei artistică, creaţia lui George Stephănescu a avut o însemnătate deosebită în dezvoltarea muzicii româneşti, el contribuind la îmbogăţirea mijloacelor de expresie, la crearea unui stil al muzicii noastre simfonice şi de cameră. În domeniul muzicii de cameră a scris *Octetul în sol major, Septetul în sol major, Scherzo pentru coarde, flaut şi pian* intitulat *„Omagiu lui Haydn".* De asemenea, a scris o serie de cântece cu acompaniament de pian pe versuri de M. Eminescu, V. Alecsandri, Al. Vlahuţă, Traian Demetrescu, Iulia Hasdeu. De o frumoasă inspiraţie melodică sunt cântecele *De ce nu vii?, Pe lângă plopii fără soţ, Somnoroase păsărele, La steaua care a răsărit, Şi dacă ramuri bat în geam,* pe versuri de M. Eminescu. Unul dintre cele mai plăcute cântece pe care le-a compus George Stephănescu este *Mândruliţă de la munte,* ca şi melodiile cu caracter patriotic *Sus inima, Marşul steagului, Cântec eroic.* A scris şi o seamă de romanţe şi şansonete pe versuri de Alfred de Musset, Victor Hugo şi alţii.

În genul muzicii corale, George Stephănescu a lăsat o serie de lucrări cu caracter istoric (*Legenda lui Ştefan Vodă* – neterminată), lucrări pe versurile poeţilor clasici *(Codrule, codruţule* etc). Deosebit de interesant este şi corul *a capella Banul Mărăcine,* inspirat de V. Alecsandri. Din creaţia vocal-simfonică menţionăm *Imnul Agrarienilor* şi lucrarea cu caracter social *Visul sclavului.*

Muzica dramatică constituie un alt aspect al creaţiei lui George Stephănescu, care compune muzica unor piese ca *Oedip* şi *Electra* de Sofocle, *Hamlet* de Shakespeare, *Fecioara din Orleans* de Schiller, *Angello* de Victor Hugo şi altele. De asemenea, a compus muzica la spectacole renumite, precum *Căpitanul Negru,* după Stoenescu, *Amilcar Barca,* după Bengescu-Dabija, *Fata de la Cozia, Pygmalion, Cazacii şi polonii, Răzvan şi Vidra, Fântâna Blanduziei, Despot Vodă, Ovidiu.*

O contribuţie însemnată a adus-o în domeniile operetei şi operei. Muzica la operetele sale *Mama soacră,* pe text de Th. Speranţa, şi *Cometa* este apropiată ca factură de opereta franceză. Una dintre lucrările de mari proporţii destinate scenei şi care s-a bucurat de un mare succes a fost *Sânziana şi Pepelea,* după feeria lui V. Alecsandri.

În 1905, George Stephănescu este numit inspector general al învăţământului muzical din întreaga ţară. În vederea organizării pe baze noi a învăţământului, el a elaborat un „Proiect de regulament pentru şcoala de muzică şi declamaţiune" şi a compus o serie de lieduri pe texte de autori români, publicând şi două volume de coruri destinate repertoriului şcolar.

Pedagog de frunte al şcolii muzicale româneşti, George Stephănescu are meritul de a o fi lansat în veacul trecut pe cântăreaţa română de renume mondial Hariclea Darclée, cunoscută în marile metropole ale lumii sub numele de „Privighetoarea Carpaţilor", ca şi pe Rodica Nestorescu, care în 1907 a făcut cunoscut cântecul românesc la „Scala" din Milano. Tot lui George Stephănescu îi datorează succesul în muzică baritonul A. Eliade, basul Gr. Alexiu, soprana Alexandrina Gavala, tenorii Gabrielescu şi Dumitrescu şi mulţi alţii.

George Stephănescu constituie în istoria muzicii noastre o pildă, prin bogata sa activitate şi sacrificiile pe care le-a făcut pentru muzica românească. A scris peste 160 de lucrări, care au îmbogăţit patrimoniul muzical românesc. Multe dintre aceste melodii au fost integrate în circuitul valorilor muzicale transmise din generaţie în generaţie, cântate fără să mai fie amintit autorul, aparţinând de-a dreptul naţiunii.

Dar realizările cărora George Stephănescu şi-a consacrat întreaga viaţă nu au fost totdeauna pe placul politicienilor vremii, fapt ce a dus la desfiinţarea postului de profesor la Conservator. Legat fiind de acest aşezământ, a trebuit să sprijine dezvoltarea teatrului liric prin mijloace personale, fără să primească salariu, şi numai prin grija lui Spiru Haret, ministrul Învăţământului, i s-a alocat o diurnă reparatorie pentru munca sa la Conservator.

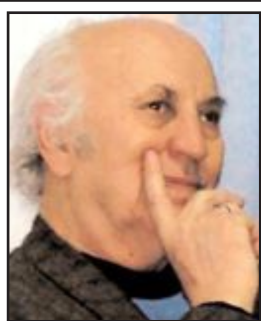
Ajuns la o vârstă înaintată şi nemulţumit de politica ostilă a guvernului față de rezolvarea problemei ţărăneşti din 1907, ca şi de declanşarea Primului Război Mondial, George Stephănescu se retrage la casa sa de la Căpăţâneni, în mijlocul ţăranilor pe care i-a iubit şi care i-au inspirat multe dintre lucrările sale, în pitorescul peisaj al Argeşului, de care îl legau multe amintiri din tinereţe, găsindu-şi liniştea ce şi-o dorea în acea perioadă frământată de evenimente politice. „Când am ajuns la ţară – scria de la Căpăţâneni, în iulie 1919 – şi am intrat în curte, acasă, la vederea locurilor şi lucrurilor unde trăisem o viaţă întreagă cu scumpii mei copilaşi, am început să plâng amarnic."

În anul 1921, la vârsta de 78 de ani, a trăit să vadă împlinirea visului pentru care a luptat: a luat fiinţă Opera Română, moment important în viaţa muzicală a României, aşezământ pe care el îl prefigurase încă din secolul ce trecuse deja. La 25 aprilie 1925, se stinge din viaţă la vârsta de 82 de ani.



Istoria de lângă noi

Cântări închinate sfinților argeșeni și musceleni (III)



Vasile VASILE

Din anul 1788 ne parvine *Manuscrisul nr. 507* din același fond al Bibliotecii Academiei Române – *Din viața sfântului Nifon* – copiat de monahul Ioasaf de la Schitul Pocrov, semnalat la începutul secolului trecut de Ion Bianu (15). În anul 1790 un ieromonah de la Mănăstirea Neamț, numit Veniamin, caligrafiază o nouă versiune în limba română. Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea reîntâlnim în *Manuscrisul românesc nr. 476 din Biblioteca Academiei* „Povestea lui s(ve)ti Nifon", semnalată și de același eminent lexicograf, Ioan Bianu (16).

Din 1820 este datat *Manuscrisul românesc nr. 2435 din Biblioteca Academiei Române,* ce provine de la Mănăstirea Ghighiu. Din aceeași perioadă provine *Slujba Sfântului Nifon*, însoțită de *„Viața și petrecerea cuviosului și de Dumnezeu purtătorului părintelui nostru Nifon, arhiepiscopul Cetății lui Constantin, celui ce a pustnicit în Muntele cel cu nume sfânt al Athosului, în mănăstirea ce să numește Sfântul Dionisie" – Manuscrisul românesc nr. 4460 din Biblioteca Academiei Române.*

Eminentul epicop Iosif al Argeșului a tipărit la Sibiu, în tipografia lui Ioan Bart, în 1806, *„Slujba de pomenire a celui întru sfinți părintele nostru, Nifon, patriarhul Țarigradului, care acum s-a tălmăcit dupre el(l)inie pre limba român(easc)ă și s-a dat în tipar(iu) prin osârdia și cheltuiala smeritului episcop al Argeșului, kir Iosif"*, despre care arhiereul prefațator precizează în *Înainte cuvântare* aspecte importante pentru urmărirea cărților închinate vieții și slujbelor sfântului, din care se deduce respectul și venerația ierarhului pentru ilustrul său înaintaș: *„În științä să fie iubitorilor de H(risto)s cetitori că aici întru aciastă sfântă mănăstire a Argeșului, care s-au cinstit în scaun de episcopie la anul 1793, să află cinstitul cap și o cinstită mână a celui întru sfinți părintele nostru Nifon, patriarhul Țarigradului, carele, pentru că au fost mai pre urmă de sfintele soboară și după ce împărăția creștinească a(u) căzut nu să află trecut în Minologhion (...) iar pentru sfântul Nifon, măcar că la istoria vieții sale să arată cum că fericitul Neagoe Vodă, ctitor al acestui sfânt locaș, după ce i-a adus sfintele moaște aici în Țara Românească, văzând multele minuni ce să făcea(u), a(u) adunat sobor al locului și i-au alcătuit slujbă prin știrea și voia soborului Bisericii cei(i) mari, dar poate că din multele și (a)desele nestatornicii ale locului acestuia, să vor fi pierdut, nefiind date în tiparyu ca să rămâie undeva".*

Stareţul Mănăstirii Curtea de Argeș, Parthenie arhimandritul, a intervenit la Mănăstirea Dionisiu din Athos, de unde a primit slujba sfântului, pe care *„găsindu-o tălmăcită, am pus știința pentru mai bună îndreptare la cuvinte în limba român(easc)ă și pentru a se cunoaște și din unele stihiri și tropare, căci și aici se află din sfintele lui moaște".* La sfârșitul cărții, Ioan Bianu menționa, la începutul secolului trecut, un adaos de patru file pe care au fost caligrafiate *stihiri ale Sfântului Nifon* (17).

Ierarhul cărturar argeșean, supranumit „privighetoarea Argeșului", episcopul Iosif, a publicat, în același an și în același loc, *Acolutia Sfântului Nifon al Costantinopolului*, cu prefața semnată de mitropolitul Țării Românești, Dositei Filitti.

Amintim în trecere și faptul că același ierarh argeșean va face parte dintre *„epitropi(i) școalei dă musichie ce s-a(u) întocmit acum la Țarigrad"* – cum specifică documentul – și va propune în anul 1812 pe „ieromonahul Macarie ca dascăl de psaltichie la școala de muzică, în curs de deschidere la mitropolia din București" (18), cum menționează o recentă sinteză argeșeană, și va avea o contribuție deosebită la realizarea unui istoric al apariției *Octoihului* în spiritualitatea românească și al traducerilor în limba română, carte pe care o aprecia în Precuvântarea ediției din 1811 a *Octoihului, „trebuitoare Bisericii precum lumii lumina soarelui".*

În 1841 reapare la Buzău, *Slujba celui între sfinți părintele nostru Nifon, patriarhul Constantinopolii.*

După faza în care apar doar date din viața ierarhului și a celei în care sunt scrise textele cântărilor cu indicațiile menționate, urmează cea în care textele stihirilor de la vecernia, litia, stihoavna și laudele sfântului, scrise de imnografi necunoscuți încă, sunt dublate de notație muzicală hrisantică, datorată tot unui argeșean, unul dintre protopsalții reprezentativi ai Țării Românești – așa cum l-am prezentat recent – Ghelasie Basarabeanu (19). În această formă ele au fost învățate și practicate de către elevii Seminarului de la Curtea de Argeș, cei care le vor răspândi și în mănăstirile și în parohiile lor și care sunt astăzi risipite în multe locuri din țară, menționate în continuare.

Investigațiile temei au scos la iveală elemente importante din evoluția vieții muzicale, care constituie fundalul evoluției cântărilor închinate sfinților locali. Printre ele trebuie amintite câteva creații muzicale locale: (a) *Imnul seminariștilor* din *Manuscrisul 269/5184,* f. 338, din Biblioteca Episcopiei Râmnicului (în figură); (b) *Stihirile închinate episcopului argeșean Iosif,* alcătuite de episcopul Ilarion, aflate în *Manuscrisul nr. 07857* Mănăstirea Clocociov; (c) *Mulți ani... pentru Domnitorul Barbu Dimitrie Știrbei* – din *Manuscrisul nr. 07857,* f. 179, Mănăstirea Clocociov. Din slujba *Sfântului ierarh Nifon* vor îmbrăca înveșmântări în notație bizantină următoarele cântări (*Manuscrisul Românesc nr. 4507,* f. 138(v), din Biblioteca Academiei Române): stihiri de la vecernie – *Veniți mulțimea acelor din Valahia…*, glasul VI; stihiri de la litie – *Sicriul moaștelor tale…*, glasul II; stihiri de la stihoavnă – *După purtarea numelui cu adevărat…*, glasul II; slava de la laude – *Alegerea viețuirii tale…*, glasul V.

Autorul și apoi și copiștii vor explica prezența în antologiile lor a cântărilor închinate sfântului: *„fiindcă se află aici în episcopia Argeș sfântul cap al acestui(a) sfânt părinte".*

Încercăm o succintă descriere a documentelor muzicale în care sunt prezente aceste cântări: A. Biblioteca Academiei Române: *Manuscrisul românesc nr. 4507,* ff. 138(v)–141(v), prezentat mai sus; *Manuscrisul românesc nr. 5119,* ff. 132 (v)–134 (v); *Manuscrisul românesc nr. 2619,* ff. 146–149 (v); B. Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu" Iași – *Manuscrisul cu cota III-78,* ff. 143–146, cel mai complet doxastar al lui Ghelasie, cuprinzând cântări pentru tot anul *„pe care le-au așăzat în limba român(easc)ă sfinția sa, părintele Ghelasie Ieromonah, „precum să obicinuieșce a să cânta în sfintele noastre sărbători bisericeșci a Răsăritului, pentru trebuința seminar(i)ului Sfintei Episcopii Argeș din Valahia, la anul 1840, octombrie întâi(u)";* C. în fondul Direcției Județene a Arhivelor Statului Vâlcea – *Manuscrisul nr. 73,* ff. 138(v)–143.

Cea mai impresionantă și importantă descoperire privind circulația cântărilor închinate Sfântului Nifon o constituie însă manuscrisele muzicale din Muntele Athos, printre care am identificat două provenind din școala lui Ghelasie Basarabeanu, de la Curtea de Argeș, prezentate într-o formă sintetică în anul 2003 și 2004 și în formă analitică în 2007 (20): antologhionul copiat în 1844 la Curtea de Argeș – *Manuscrisul nr. 133* din Biblioteca Mănăstirii Sfântul Pavel din Muntele Athos, și doxastarul pentru întregul an calendaristic, inclusiv Postul Mare și adăugând dogmaticele, slavele stihoavnei și bogorodișnele pe cele opt glasuri, și *Manuscrisul nr. 196* din același fond, copiat în anul 1845, la Curtea de Argeș, pe filele 310–316 fiind copiate cântările închinate Sfântului Nifon amintite mai sus.

Antologhionul, din inventarul Mănăstirii Athonite Sfântul Pavel, cu titlul *Periehomenon Mousikin slavonisti* (sic!) *gegramenon,* ne interesează deoarece este copiat de discipoli ai lui Ghelasie Basarabeanu, din Seminarul de la Curtea de Argeș, și a fost prezentat anterior, într-o formă sumară, de bizantinologul Gregorios Stathis, cu titlurile românești ale cântărilor traduse în limba greacă (21). Cuprinsul antologhionului relevă o parte a repertoriului de cult învățat și practicat de elevii seminarului argeșean: podobiile celor opt glasuri, svetilnele, catavasiile praznicelor împărătești *„precum să obicinuiește a să cânta grabnic, pentru seminarul Sfintei Episcopii Argeș",* stihirile Evangheliei, doxologiile numite de Ghelasie *„slăvite cuvântări", „cântările cele mai trebuincioase la Rânduiala Dumnezeieștii Slujiri așăzate într-acest chip pentru trebuința seminarului Sfintei Episcopii Argeș, de smeritul între ieromonahi Ghelasie Basarabeanu":* antifoane, heruvice, axioane la cele trei liturghii, chinonice săptămânale, duminicale și ale sărbătorilor mai importante de peste an – cea mai mare parte fiind alcătuită din creații sau traduceri ale psaltului argeșean.

Note bibliografice

15. Ioan Bianu și Nerva Hodoș: *Bibliografia r omânească veche (1508–1830),* tom II, (1716–1808), București, Edițiunea Academiei Române, 1910, p. 253.

16. Ioan Bianu și R. Caracaș: *Catalogul manuscriptelor...*, op. cit., tomul II, p. 209.

17. Ioan Bianu și Nerva Hodoș: *Bibliografia românească veche...*, tom II, p. 488.

18. 1990–2000. *Episcopia Argeșului și Muscelului din nou la drum,* Sfânta Episcopie a Argeșului și Muscelului, 2000, p. 7.

19. Vasile Vasile: *Ieropsaltul Ghelasie Basarabeanu (cca 1790–1855),* în *Muzica,* Serie nouă, an XIX, nr. 2(74), aprilie-iunie 2008, pp. 141–160.

20. Vasile Vasile: *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos,* vol. I, București, Editura muzicală, 2007, pp. 12–25.

21. Gregorios Stathis: *Ta heierografa Bizantinis Musikis – Agon Oros – Manuscrisele de muzică bizantină – Sfântul Munte,* tomos G, volumul III, Atena, nr. 777, p. 140.

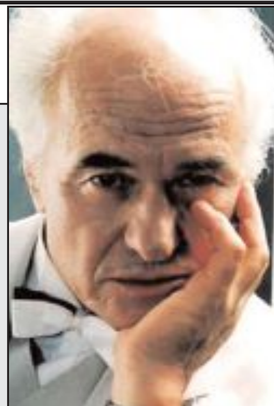
(Va urma.)

În casa de la Căpățâneni în care a trăit compozitorul George Stephănescu și care oferă un minunat cadru pentru creație, personalități de frunte ale culturii românești, venite în vizită sau la odihnă, s-au inspirat din comorile inepuizabile ale portului, cântecului și peisajului argeșean, comori ce au fost transpuse pe pânză, în muzică sau în opere literare. Aici, în una dintre vizitele pe care a făcut-o lui George Stephănescu, Ion Luca Caragiale a scris *Năpasta.* Suchianu, unul dintre prietenii lui Caragiale, a lăsat prețioase însemnări în această direcție. Astfel, geneza *Năpastei* ar fi legată de vederea unei fete, de o frumusețe desăvârșită, care servea la o cârciumă din satul Tigveni de pe Topolog; la plecare, minunându-se de frumusețea ei, Caragiale a primit de la un flăcău acest răspuns: „Ei, boierule, pentru fata asta o să se facă moarte de om." Autorul dramatic ar fi „văzut în vorbele flăcăului tema unei drame de la țară" și „ar fi început însăilarea ei".

Clădirea casei din Căpățâneni, ridicată în 1873, adăpostește astăzi un bogat material documentar și obiecte ce au aparținut compozitorului, precum și o colecție de istorie și artă populară. În fața casei s-a ridicat în semn de prețuire bustul celui care, prin întreaga sa activitate, a contribuit la întemeierea Operei Române.

(Reluare din *Studii și Comunicări*, publicație a Muzeului Curtea de Argeș, nr. 3, 1990.)

Eugen Doga



Eugen Doga s-a născut la 1 martie 1937, în satul Mocra, din Transnistria. A studiat la Conservatorul de stat din Chişinău (1955-1960) la clasa de violoncel a lui G. Hohlov şi la Institutul de Arte „Gavriil Muzicescu" din Chişinău (1960-1965) la clasa de compoziţie a profesorului Solomon Lobel. Şi-a început cariera de muzician ca violoncelist, încă din perioada studenţiei. A predat apoi ca profesor la Şcoala de Muzică „Ştefan Neaga" din Chişinău şi a fost membru al colegiului redacţional şi de repertoriu al Ministerului Culturii al RSS Moldoveneşti (1967-1972).

Domeniul în care se afirmă cu vigoare şi care îi aduce notorietatea internaţională este arta componistică (a debutat în 1963, cu un cvartet de coarde). Este autor al unor lucrări valoroase în genul muzicii de estradă, de film şi de scenă, al mai multor compoziţii devenite şlagăre, a compus lucrări camerale şi balet. Menţionăm dintre acestea: cantate – *Curcubeul alb, Primăvara omenirii, Vocea omenească;* poeme simfonice – *Inima veacului, Slăvim Moldova;* o simfonie, piese instrumentale de cameră, romanţe, poemul simfonic *Mama,* ciclul pentru orchestra de estradă *Ritmuri citadine,* ciclul coral *Marş gigant,* patru cvartete de coarde, cântece de estradă (*Codrii mei frumoşi, Cântec despre oraşul meu, Cred în ochii tăi, Florile dragostei* etc.), cântece pentru copii.

Este unul dintre cei mai renumiţi compozitori de muzică de film din spaţiul post-sovietic. A debutat la studioul cinematografic Moldova-film, în 1967, semnând muzica pentru comedia *Se caută un paznic.* A scris muzică la peste 200 de filme: *Nuntă la palat, Singur în faţa dragostei, Zece ierni pe o vară, Explozie cu efect întârziat, Durata zilei, Casă pentru Serafim, Lăutarii, Şatra, Gingaşa şi tandra mea fiară, Anna Pavlova, Patul lui Procust* etc. A scris şi muzică pentru filme de animaţie: *Capra cu trei iezi, Maria Mirabela,* serialul *Guguţă* ş.a. A semnat muzica pentru spectacolele *Radu Ştefan, întâiul şi ultimul, Pe un picior de plai, Ce frumoasă este viaţa, Păsările tinereţii noastre, Sfânta sfintelor,* baletele *Luceafărul* şi *Venancia.*

A fost decorat cu înalte distincţii de stat ale Republicii Moldova şi ale URSS, inclusiv titlurile de Maestru Emerit al Artei din Moldova, Artist al Poporului din R.S.S.M. (1967), Artist al Poporului din U.R.S.S. (1987), laureat al Premiului „Boris Glăvan" al Comsomolului din Moldova, laureat al Premiului de Stat al R.S.S.M. (1980) şi al Premiului de Stat al U.R.S.S. (1986). În 1972 a primit „Scoica de Argint" la Festivalul Internaţional de Film de la San Sebastian, pentru muzica din filmul *Lăutarii,* iar în 1976 „Scoica de Aur", pentru coloana sonoră a filmului *Şatra.* Anul 2007 a fost declarat de autorităţile Republicii Moldova drept „Anul Eugeniu Doga". În 2008, a primit Premiul de Stat al Republicii Moldova şi titlul de „Laureat al Premiului de Stat" pe anul 2008, *pentru contribuţia de excepţie la dezvoltarea artei muzicale naţionale şi universale.*

În 1992, Eugen Doga a fost ales membru titular al Academiei de Ştiinţe a Moldovei.



Arta - medicament contra degradării

Acad. Petru SOLTAN

Mi-s sfărâmate în bucăţele şi inima, şi somnul de peste noapte. Sărăcie, copii ce bat la uşi cerşind câte-o coajă de pâine, grădiniţe şi şcoli închise. Maturi, bătrâni în suferinţe. Medicamentele-s extrem de scumpe. În plus, durerile sufleteşti doboară lumea şi mai mult decât bolile de pat. Nu reuşeşte să coboare scările spitalului Matcovschi şi iată că le urcă Vieru. La postul de radio, în emisiunile transmise în direct, câte un om de la ţară, pătruns întâmplător în emisiune, abia dacă reuşeşte să strige în gura mare că nu mai are cui să se plângă. Din altă parte, Transnistria înstrăinată e într-un întuneric şi mai groaznic. Nu ştiu dacă există cineva care ar fi în stare să enumere toate nevoile abătute peste noi. Cu toate acestea, o rădăcină a obsitului meu subconştient, din răsputeri, ca o dragoste predestinată, mă îndeamnă să mă aplec asupra maşinii de scris. Confratele meu transnistrean, colegul meu de Academie, marele Eugen Doga e pe punctul de a deveni sexagenar. Ce ar avea de spus un biet matematician despre un compozitor cu o faimă ce înconjoară Ecuatorul? Chiar de aş utiliza conţinutul tuturor lexicoanelor din lume, este imposibil a reda măcar o fărâmă din opera Domniei Sale. Asta ar însemna să-l amuzi pe un surd cu farmecul valsului din filmul *Gingaşa şi tandra mea fiară,* melodie îndrăgită şi de renumitul preşedinte al SUA Ronald Reagan. Deci, numai prin anumite analogii, prin detalii ce nu fac parte din universul muzicii, poate că ai reuşi să spui ceva cititorului despre personalitatea în cauză.

Pe când eram mai tinerel, luasem cunoştinţă de procesul de modelare a muzicii, prin aplicarea computerului. Cică e suficient să pui la talpă nişte sunete-cărămizi, apoi, conform anumitor reguli, să tot faci combinaţii din acestea şi... melodia e gata. Pe naiba... Să nu dea Domnul să te prindă, bunăoară, la un difuzor vreo melodie de Eugen Doga şi... s-a zis cu tine. Parafrazându-l pe Michel de Montaigne, te doboară o ritmică splendidă, generoasă, divină, care e mai presus de orice reguli, de orice raţiuni. Te simţi, pare, cu sufletul clătit de amar.

Mi-aduc aminte cum am nimerit într-un sfârşit de primăvară la Doga în casă. M-a surprins anturajul – o îmbinare a modernului cu elemente rustice. Cărţi, pian, trofee de la concursuri şi păretare în dungi – podoabe de la ţară. Gospodina, doamna Natalia, perechea operei sale, prin şarmul ei te predispune să te simţi în apele tale. Originară din Rusia şi vorbind o impecabilă limbă română, zâmbeşte dulce, însă dojenitor, când în vorba noastră de academicieni aplicăm câte o întorsătură din Transnistria. Pare că ochii ei verzui reflectă şi surâsul îngrijitei grădini din spatele casei. O oranjerie, un colţ de refugiu cu un cireş înalt, trecut de streaşină şi doldora de fructe coapte, aproape negre. Aşezaţi la o masă cu scaune albe de pe platforma scărilor ce coboară spre acel aprig verde şi delectându-ne cu cirese culese la moment, pe neprins de veste o ploiţă ne alungă în casă, la o altă masă pregătită din timp. Un schimb de vorbe lente ne tot adânceşte în conversaţii. Încerc să verific dacă nu cumva „Doga" provine de la „Doagă". Nu, mi se răspunde. Viceversa. Astfel e în latină. Ajungem la concluzia că Transnistria, în sens larg, e un areal de cuvinte vechi de origine latină, pe care nu le întâlneşti dincoace de Nistru. Intervin alte subiecte, îndrăznesc să-l întreb dacă e adevărată versiunea cum că la un Congres al românilor de pretutindeni de la Băile Herculane,



la afirmaţia unui vorbitor că Transnistria e o piatră legată de gâtul Basarabiei, din care cauză aceasta din urmă nu poate fi reunită cu România, Eugen Doga ar fi replicat: da, e o piatră, însă din cele scumpe. Domnia sa o confirmă cu puţin luciu de tristeţe în ochi. Şi gândul iar îl duce la acea margine de Nistru, la marea noastră lacrimă. Iată, a ajuns că nu poate vizita mormântul mamei sale de la Mocra. Apoi îl răscolesc din miez de fire problemele noastre politice. Ogoindu-se, mai coboară tonul. Nimerit în audienţă la un şef mare, n-a fost în stare să smulgă o vorbă din gura lui... Copii rătăciţi pe drumuri. Artă în agonie. O societate deschingată. Oamenii noştri, în căutare de noroc, cutreieră toate colţurile lumii.

La un moment dat, stăpânul se ridică brusc, îndemnându-mă să-l urmez. Şi... iată-ne în camera cu pian. Lângă acesta – o altă fereastră deschisă spre oranjerie. Aşezat faţă-n faţă cu claviatura, Doga, ca un fulger, devine un demon al sunetelor. Vibrează totul în jur. Verdeaţa din grădină, printr-un tremur necontenit, îşi scutură roua de pe frunze. Cireşele răscoapte, susţinându-i zbuciumul, meliţă razele de soare, făcând puzderie din ele. O răscoală de lumină. Maestrul Doga conversează cu Universul.

Apoi, un pic mai împăcat, revine la durerile neamului, considerând că majoritatea lor decurg din politica promovată sus. La alegerile prezidenţiale din '96, maestrul Eugen Doga a optat pentru dl Lucinschi. Şi alte figuri de rezonanţă netrivială au procedat la fel. Te roade curiozitatea: prin ce se explică această opţiune? Îmi amintesc, în acest context, de teoria programării dinamice a lui Bellman, conform căreia zboară astronavele: problemele se rezolvă pornind de la scopul final şi pas cu pas coboară spre premise. Fiecare dintre noi îşi are finalul său şi orice om este preocupat de felul cum i se va termina drumul vieţii. De aceea mă întreb: unde ar dori dl Lucinschi să-şi aibă monumentul? La Moscova – lipsit de flori, sau la Chişinău – cu plecăciuni? Eu am doar două-trei probe personal verificate în favoarea Chişinăului. Poate că dl Doga dispune de un număr mult mai mare.

Acum, iată, ţin în mâini placheta *Eugen Doga, Bibliografie.* O enormă listă de trimiteri la opera Domniei Sale şi la persoanele partenere de conlucrare a maestrului la tainele de sucire şi răsucire a sunetelor, frazelor şi luminii, astfel atingând nebănuite culmi. Numărul de cireşe din pomul cel din curte rămâne cu mult în urmă faţă de trimiterile din această listă. Printre cei menţionaţi în *Bibliografie* sunt nume răsunătoare: Grigore Vieru, Nicolae Dabija, Dumitru Matcovschi, Ion Druţă, Ion Ungureanu, Gheorghe Vodă, Andrei Strâmbeanu, Gheorghe Ciocoi, Anatol Ciocanu, Emil Loteanu, Maria Bieşu, Mihai Munteanu, Anastasia Lazariuc, Ion Suruceanu, Sofia Rotaru, Maria Codreanu, Nadejda Cepraga şi multe-multe altele de înaltă valoare artistică şi civică. Dar dacă i-am enumera şi pe cei care l-au susţinut, precum ar fi proeminentele figuri: Mihail Cimpoi, Anatol Codru, Vladimir Beşleagă, Valeriu Matei, Mihai Grecu, Glebus Sainciuc, Isai Cârmu, Elena Bontea, Vladimir Curbet, Nicolae Sulac, Olga Ciolacu, Zinaida Julea, Veniamin Apostol şi toate celelalte prestigioase personalităţi, atunci ne-am da seama de gigantica forţă a artelor frumoase, atât de necesară unităţii noastre, cel puţin spirituale, la această chinuită margine de neam.

O artă nobilă, combativă, vorba renumitului filosof englez Colingwood, „reprezintă un medicament... contra celei mai periculoase maladii – corupţia conştiinţei". Sărbătorirea maestrului Eugen Doga ar putea servi drept un excelent pretext pentru consolidarea rândurilor noastre contra acestei maladii cancerigene. Auzi-ne-ar Cel de Sus!

(*Literatura şi Arta,* nr. 9, 1997)





Compozitorul Eugen Doga

Ion UNGUREANU

Eugen Doga vine din Transnistria – un spațiu și mai năpăstuit de istorie decât Basarabia. Cu atât mai uimitor faptul că muzica lui este plină de lumină, e o muzică solară. Am putea spune că Eugen Doga se apără de teroare, de urâtul istoriei cu acest scut miraculos plăsmuit din feerice melodii și, la fel ca Orfeu, îmblânzește până și fiarele sălbatice cu muzica sa. Asta nu înseamnă că Doga nu e atras de profunzime, că el evită dramatismul vieții. Dimpotrivă, e de-ajuns să ne amintim doar de tema *Luceafărului* din baletul cu același nume, ca să ne dăm seama de forța dramatică a destinului eminescian exprimat prin mijloace muzicale. Eu cred că dacă printr-un miracol Eminescu ar fi auzit acest motiv muzical plin de un sfâșietor zbucium, ar fi fost cucerit de viziunea compozitorului. Aceasta e o mare enigmă: un artist din Transnistria înstrăinată semnează unele dintre cele mai inspirate transpuneri sonore ale liricii eminesciene. Baletul *Luceafărul* nu a fost scris întâmplător de Doga, acest balet constituie cea mai profundă înțelegere a lui Eminescu prin muzică.

...Așa s-a întâmplat că destinul meu de regizor teatral a fost legat în bună parte de creația muzicală a lui Eugen Doga. Acum vreo 40 de ani am auzit la Radio Chișinău un cântec care m-a fascinat, era mai altfel, se deosebea de tot ce se compunea atunci în Moldova sovietică. Când am făcut cunoștință cu Eugen, mi-a mai cântat și alte bucăți și i-am propus să scrie coloana sonoră pentru spectacolul *Radu Ștefan, întâiul și ultimul* pe care tocmai începusem să-l pun în scenă la Teatrul „Luceafărul”. Deși era la prima lui muzică pentru teatru, a acceptat oferta, aș spune, cu entuziasm. M-a uimit ușurința cu care însușea din mers complicata artă de a scrie muzică pentru teatru, venind cu idei proaspete, originale. A fost o colaborare care se părea că ne va aduce numai bucurii. Din păcate, spectacolul a fost stopat peste câtva timp, deși avea un succes enorm la public sau poate că tocmai de aceea. Mai apoi, odată cu izgonirea mea din teatru, banda sonoră cu muzica lui Doga a fost forfecată, distrusă în mod barbar, iar notele – „rătăcite”. Se răfuiau cu mine, dar au lovit și în creația lui Doga.

Am colaborat mai apoi cu el când mă aflam deja la Moscova. Mi-aduc aminte că atunci când a prezentat muzica imprimată, actorii de la Malîi Teatr l-au aplaudat, ridicându-se în picioare – precizez aici că era anul 1972 și Doga încă nu era un compozitor celebru! A urmat fascinanta muzică la spectacolele *Sfânta sfintelor* și *Biserica albă* la Teatrul Armatei din Moscova, după piesele scriitorului Ion Druță, ambele interzise pentru prezentare în Moldova sovietică. Iată că prin muzica lui și Doga, volens-nolens, făcea disidență. Multe teme muzicale din aceste spectacole au devenit cu timpul piese de rezistență în concerte și alte manifestări fără a se mai pomeni de unde parvin, ca și unele melodii puse pe posturile de radio și televiziune – fără a mai indica numele autorului – e un semn al recunoștinței generale, poate cea mai mare prețuire de care se poate bucura un creator în timpul vieții.



Să-i urăm din tot sufletul ani mulți și, desigur, noi capodopere! După ce a ajuns să fie cunoscută pe toate meridianele lumii, creația lui Eugen Doga mai are de parcurs încă un drum, poate cel mai lung, de acasă – acasă, să treacă cea mai „întinsă” apă din lume – Prutul!

(Din cartea *Eugen Doga – compozitor, ademician,* Chișinău, 2007.)

Am învățat de la marele Enescu să caut muzica pretutindeni, în folclor, în natură, fără prejudecățile snobilor. Degeaba râvnești să atingi înălțimile, să experimentezi o modernitate rece, chinuită, dacă nu ai scris nicio piesă miniaturală, ca un diamant mai valoros decât orice taluz zgomotos de zgură. Am descoperit că oamenii n-au uitat să viseze la muzica muzicală, să se bucure, să se vindece prin ea. (Eugen Doga)

Nu doar Vieru și Sulac, ci și Doga

Scriam cândva, și voi mai scrie, că noi am avut și avem doi mari bărbați ai neamului – Nicolae Sulac și Grigore Vieru. Dar atunci când scriam aceste cuvinte am uitat de un nume – Eugen Doga. Mulți ortografiază acest nume Eugeniu Doga, iar unii chiar pun o cratimă la numele lui mic – Eu-geniu Doga. Nu știu dacă Eugen Doga este cu adevărat un geniu, dar știu cu siguranță că este un mare compozitor. Noi asemenea compozitori n-am avut și nu știu dacă vom mai avea vreodată. Precum n-am avut niciodată – și nu știu dacă vom mai avea vreodată – un poet ca Grigore Vieru și un cântăreț ca Nicolae Sulac. A spune că Eugen Doga ne-a dus numele în lume înseamnă a nu spune nimic.



Dar dacă am afirma că cel născut la Mocra acum 75 de ani a fost, și mai este, cel mai mare compozitor din spațiul ex-sovietic și unul dintre cei mai mari compozitori ai lumii, parcă am spune un adevăr. Vine cumva cineva cu o ripostă? Să vină, dar să-mi demonstreze cu cărțile pe față ori cu notele muzicale în mână că altcineva decât Eugen Doga ar fi putut compune o muzică mai bună la filmele *Luceafărul, Lăutarii, Șatra, Gingașa și tandra mea fiară* (apropo, toate regizate de către un alt mare maestru al artei de la noi – Emil Loteanu, peste care s-a lăsat, parese, un văl nepermis de uitare), dar și la multe alte filme, în care, fie acestea moldovenești, românești, rusești, de peste tot, noi, privindu-le, simțeam că noi suntem noi, adică la noi acasă, și că au fost compuse de un *al nostru,* care, cu toate că e pornit pe calea băjeniei – ba a Chișinău, ba la Moscova –, este prezent mereu aici, la noi, pentru că el mai este și autorul imnului orașului Chișinău, ale cărui versuri aparțin lui Gheorghe Vodă și este interpretat de a noastră cântăreață Sofia Rotaru: nu cred că o altă capitală a lumii ar mai putea să aibă un asemenea imn, cu o asemenea melodie, asemenea interpretare și asemenea versuri.

Scriam cândva, și voi mai scrie, că acest pământ a dat doi mari bărbați ai neamului – Grigore Vieru și Nicolae Sulac. De aci încolo, rectific: de fapt, cei doi sunt trei, al treilea fiind Eugen Doga!

(Eugen GHEORGHIȚĂ, *Literatura și Arta*, 8 martie 2012)

Arta adevărată înseamnă emoție

Mereu plecat undeva de unde trebuie să vină ca să-și facă bagajele pentru o nouă călătorie, Eugen Doga nu a fost de găsit de data aceasta la vila sa de pe strada Eminescu, pentru a-și sărbători împreună cu noi a 75-a aniversare în prima zi de martie – un mărțișor asediat de vânturi schimbătoare, de confuzii, de timp urât cu lapoviță și ninsori la început de primăvară. Îl regăsim însă, chiar de ziua Domniei Sale, într-un reportaj al unui post rusesc de televiziune, în care, așa însuflețit cum îl știm, improvizează la pian, vorbește despre proiectele sale, accentuând că inspirația e cea care trebuie să ghideze sunetul și nu invers. Rușii îl iubesc: cadrele îi surprind, caleidoscopic, episoadele succeselor lui răsunătoare, sălile imense cuprinse de aplauze incendiare, figura sa de artist fericit, în timp ce sună minunatul vals al Olenkăi, devenit între timp *Valsul secolului XX.* Aceasta, pe lângă distincția „Pentru merite în fața Patriei”, acordată altădată de președintele rus, Vladimir Putin, și contractele de colaborare care i se oferă pe mai multe domenii, filme, spectacole, concerte, concursuri, care îi mențin activă capacitatea de creație și sursele necesare existenței.

Și la Chișinău maestrul Doga este apreciat și iubit, în felul nostru specific, cu declarații de dragoste, cu difuzări de melodii în transportul în comun, dar pe 1 martie curent nu mai avem resurse ca să-i dăruim o seară de creație și deschidem „Mărțișorul” în cel mai tradițional și nostalgic stil al festivalurilor „drujbî narodov”. Noi îi propunem să candideze la funcția de președinte al Republicii, dar nu-i edităm CD-urile, îl decorăm cu Ordinul Republicii, dar nu-l sprijinim, așa cum am promis, în deschiderea unui Salon Muzical la domiciliu. Acum cinci ani, R. Moldova i-a acordat, pentru întreaga sa activitate de creație, un premiu de un milion de lei, dar nu-i montează baletul *Luceafărul* decât ocazional, pe durata unei stagiuni, și în formule inacceptabile pentru maestru și fără respect față de adevărul artistic. Și contractele? Ultima achiziție a Ministerului Culturii din opera sa datează din... anul 1983 (baletul *Luceafărul*).

Dar mai este un tărâm – România, care a fost întotdeauna pentru Eugen Doga misterul gloriei și al bucuriei pe care ar fi vrut, cu sensibilitatea lui de artist, să o trăiască și să o simtă împlinită în totalitate. Mi-a spus-o în mai multe interviuri, mi-a spus-o cu entuziasm, cu amărăciune, cu decepție și cu multă speranță: „Visul meu e să mă cunoască și peste «pârâiaș», să cuceresc și România. Dacă am cucerit Rusia până la Sahalin, de ce să nu ajung și în România?” Cine a fost și cine este Eugen Doga pentru România? Cel ce și-a câștigat faima cu tentă aproape hollywoodiană pare a fi asimilat de români doar ca autor al muzicii la filmele *Șatra* și *Maria Mirabela*, ultimul realizat acum peste două decenii împreună cu Ion Popescu-Gopo. Ex-președintele Ion Iliescu i-a acordat Steaua României în grad de Comandor, guvernul Tăriceanu a sprijinit, împreună cu câțiva entuziaști, organizarea, în 2008, a multvisatului și singurului său concert la Ateneul Român, cu participarea Filarmonicii „George Enescu”. În timp ce partitura și înregistrarea audio ale baletului *Luceafărul* „își fac stagiul” de câteva decenii la Opera Română, ani în care s-a schimbat sistemul politic din țară, s-au perindat mai mulți conducători ai teatrului, și *Luceafărul* nu a mai fost montat pe scena de la București. *Dialogurile dragostei: Eminescu–Veronica Micle* este o operă nouă a sa, în fază de finisare, pe care știu că și-o dorește realizată scenic tot acolo, la Opera Română...

(Rodica IUNCU, *Literatura și Arta*, 8 martie 2012; fragmente)

Un interviu cu Mihai Brediceanu (II)



Cătălin MAMALI

– În acea situaţie imaginară, de care am vorbit (a se vedea numărul din martie 2012 al revistei, n.red.), aţi fi încercat să cooperaţi cu un matematician, sau credeţi că ar fi fost imposibil?

– La data aceea cred că nu, dar ulterior contactul cu inginerii de la Syracuse University, S.U.A, a fost deosebit de semnificativ în dezvoltarea ideilor mele. De pildă, eu am avut intuiţia aparatului *„poly-timer”* înainte de a fi invitat la această universitate şi tot înainte de aceste contacte l-am şi brevetat. Contactul cu inginerul Edward Stabler, de la Syracuse University, a fost însă deosebit de fructuos; el s-a arătat interesat să construiască primul model al *poly-timer*-lui. Colaborarea la construirea acestui prim model şi la „generaţiile” ce i-au urmat mi-a deschis, incontestabil, noi perspective în domeniul problemelor legate de măsurarea simultană, dar în diferite moduri, a timpului, clarificându-mi implicit unele aspecte teoretice ale timpului polimodular. Aş putea spune că legătura dintre indicaţiile pe care trebuia să le dau cu privire la funcţionarea aparatului şi explicitarea, în mintea mea, a noţiunii de timp polimodular verifică, *mutatis mutandis*, adagiul francez *„on apprendre en enseignant”*. Dar şi corolarul acestui aspect poate fi relevat: cu cât teoria devenea mai complexă, cu atât inginerii întâmpinau greutăţi mai mari în realizarea unor aparate care să asigure generarea de structuri de timp polimodulare; învăţam, deci, şi unii şi alţii, ca în orice domeniu interdisciplinar.

– Care credeţi că este relaţia dintre adevăr, bine şi frumos în ştiinţă? Care este importanţa relativă a acestor valori în cunoaşterea ştiinţifică? Consideraţi că omul de ştiinţă operează în activitatea lui şi cu alte valori în afara celei de adevăr?

– Desigur, şi omul de ştiinţă este preocupat de frumos. De pildă, în matematică o demonstraţie, o teoremă se pot formula într-o manieră mai elegantă decât altele, eleganţa referindu-se la conciziunea stilului, la generalitatea formulării. Designul, o disciplină recentă şi care cunoaşte o mare dezvoltare în timpul din urmă, dovedeşte tocmai preocuparea pentru latura estetică a unui produs industrial.

– Dar binele, cum credeţi că apare în procesul cunoaşterii ştiinţifice? Ce rol joacă în acest proces?

– Depinde de specificul demersului ştiinţific, de nivelul la care se petrec lucrurile. În ştiinţele aplicate, de pildă, cred că ideea de bine sau de rău este direct implicată, pentru că se urmăreşte o anumită finalitate practică şi de multe ori progresul este stimulat tocmai de „binele” care se urmăreşte să se realizeze în acest proces. Trebuie remarcat însă că noţiunile de bine şi rău au adesea un aspect bipolar, în sensul că acelaşi fapt poate fi etichetat ca aparţinând simultan şi categoriei „bine”, şi categoriei „rău”, în funcţie de rezultatele sau interesele implicate. De exemplu, cei care au creat bomba atomică şi cei care au lansat-o în 1945, scurtând războiul poate cu ani de zile, dar producând drama de la Hiroshima, au făcut bine sau rău?

În cercetarea fundamentală, binele cred că are alt sens, binele se confundă oarecum cu adevărul, este bine dacă ajung la adevăr, adică la acel adevăr pe care vreau să-l demonstrez şi pe care îl cred valabil în acel moment pentru că adevărul este şi el temporal. Marile teorii sunt deocamdată adevărate sau deocamdată au gradul cel mai mare de generalitate. Acest lucru a fost valabil pentru teoria lui Newton, este valabil pentru teoria lui Einstein.

Dar atunci când se ucid în chinuri mii de animale pentru a afla „adevărul” într-o cercetare fundamentală biologică, se procedează bine sau rău? De altfel, mi-amintesc că în şcoală m-a revoltat etichetarea animalelor în „dăunătoare” sau „folositoare”, în sensul că primele trebuie distruse, deoarece, pentru a se hrăni, periclitează recolta sau existenţa altor animale „folositoare”, care în final sunt ucise pentru a hrăni omul! Poate fi privită întreaga viaţă vegetală şi animală numai în funcţie de „binele” şi „răul” proiectat asupra omului? De altfel, privind natura, putem uneori să înclinăm spre părerea lui Spinoza, atunci când afirmă că, dacă Dumnezeu există, noţiunile de bine şi rău îi sunt indiferente. Un argument în admiterea acestei teze ar fi observaţia lui Schopenhauer, anume că orice animal (deci şi omul) este sicriul ambulant al unei vieţuitoare (vegetale sau animale). Dacă un astfel de principiu a stat la baza creaţiei lumii, evident noţiunile de bine şi de rău apar a fi lipsite de sens şi, implicit, şi discuţia noastră privind acest subiect.

– Care credeţi că este relaţia specifică dintre aceste trei valori – adevăr, bine, frumos – de această dată în artă?

– Cred că relaţia dintre aceste noţiuni (categorii) în artă este şi mai greu de definit, întrucât înseşi noţiunile îşi schimbă sensul uzual. „Adevărul” în artă mi se pare că se îndepărtează de noţiunea omonimă din logică şi îşi găseşte întrebuinţarea mai ales în scopul definirii unor categorii cu un mare grad de apartenenţă la un anumit model, admis ca „adevărat”. Acest sens îl găsim în fraze de tipul *„Pictura abstractă este sau nu artă adevărată? Muzica modernă nu mai este adevărată muzică!”* Binele în artă are cu totul alt sens decât cel din morală; cred că în multe cazuri el reprezintă o apropiere cu perfectul, respectiv cu un anumit model considerat de cineva ca perfect sub aspect formal, dar mai cu seamă ca putere de impact emoţional. Se spune: o muzică bine construită, „bună”; o execuţie este bine realizată etc. Cât priveşte noţiunea de frumos, ea este izbită de o mare echivocitate chiar în studiile de estetică şi, în plus, este variabilă, în funcţie de epoci şi culturi. Încercând să răspund la întrebarea dumneavoastră referitoare la relaţiile ce se pot stabili între aceste categorii, cred că, spre deosebire de ştiinţă, în artă, mai bine zis, spre deosebire de limbajul ştiinţific, unde aceste noţiuni au sensuri distincte, în limbajul artistic, sensul lor se intersectează de multe ori, dacă nu ajunge uneori să se confunde: ce este bun în creaţia artistică este şi frumos şi adevărat...



– Să ne întoarcem puţin la conceptul de „bine”. Există oameni de ştiinţă care consideră că binele nu are relevanţă pentru specificul domeniului ştiinţific.

– În măsura în care binele este confundat cu adevărul, atunci sigur el nu are în mod autonom relevanţă pentru ştiinţă. În acest context, daţi-mi voie să mă gândesc puţin la noţiunea de bine în legătură cu impactul cercetării ştiinţifice şi cel al creaţiei artistice în marea masă a omenirii.

Ştiu că descoperirea unor adevăruri, de exemplu, în lumea astronomiei şi fizicii, a ridicat cu multe trepte gândirea umană, că unele dintre ele s-au reflectat în ameliorarea modului de viaţă. Nu ştiu însă dacă aceste descoperiri, la nivelul condiţiei umane profunde, al conceptului de fericire, au adus vreo modificare. Nu ştiu dacă din momentul cunoaşterii faptului că Pământul nu este centrul universului sau că noţiunile riguroase de timp şi spaţiu nu sunt conforme cu imaginile pe care intuiţia şi simţurile ni le reprezintă, această condiţie umană profundă s-a ameliorat, dacă de la marile revelări ale unui Newton sau Einstein omenirea este mai fericită decât a fost înainte, timp de mii de ani, când aceste adevăruri îi erau necunoscute. Ştiu însă că de aproape 300 de ani, milioane de oameni au plecat, pleacă şi vor pleca de la muzica lui Bach cu un dram de fericire în suflet. Ştiu că astăzi, după atâţia ani de la crearea *Simfoniei a IX-a*, lumea, pe toate meridianele, în sălile de concert, sau la radio, se reculege ascultându-l pe Beethoven. În acest context, poate că semnificaţia noţiunii de bine în legătură cu arta are o pondere mai mare decât pare la prima vedere.

– Există o serie de caracteristici ale activităţii ştiinţifice (puterea de predicţie a ştiinţei, logica argumentelor ştiinţifice, puterea explicativă a ştiinţei, capacitatea ştiinţei de a dovedi experimental afirmaţiile sale, de a rezolva problemele practice...) care au un rol important în structurarea încrederii în ştiinţă a omului de ştiinţă. Ce credeţi dv. că determină încrederea în ştiinţă a omului de ştiinţă?

– Problema poate fi corelată cu ideea de progres, care a suferit în ultima perioadă modificări importante. (Progres în sens pozitiv; se neglijează adesea că noţiunea poate avea şi un sens negativ: uneori o boală progresează...) Se accepta până nu de mult, fără nicio rezervă, ideea că omenirea se află într-un progres continuu, înţelegându-se prin aceasta lucruri foarte variate, cum că bunăstarea va fi din ce în ce mai ridicată, confortul din ce în ce mai mare, că vom ajunge cu toţii să călătorim mai mult, că după aselenizare se vor pregăti în 10-20 de ani curse spre Lună pentru a o vizita... Lucrurile s-au dovedit a nu fi chiar aşa. După părerea mea, tragedia contemporană din punct de vedere ştiinţific este dată tocmai de faptul că ştiinţa contemporană a demonstrat în ultimă analiză că, cel puţin prin mijloacele ei actuale de pătrundere în microcosmos şi în macrocosmos, nu vom şti niciodată totul, că suntem mărginiţi în cunoaşterea noastră. Îndoială, care cred că în mintea omului de ştiinţă de acum 50 de ani sau chiar ceva mai puţin nu se strecurase cu atâta putere. Paradoxul este că progresul ştiinţific exploziv a demonstrat tocmai incapacitatea omului de a cunoaşte cauzele ultime ale existenţei, ale vieţii, de a răspunde la marile întrebări ale existenţei umane. Cresc posibilităţile de a demonstra că anumite afirmaţii fundamentale nu vor putea fi demonstrate. Lucrurile devin şi mai complicate dacă ne gândim la caracteristicile unor sisteme care nu pot fi descifrate complet din interiorul lor, mai ales sub raportul finalităţii acestora. Pentru a da o imagine intuitivă acestei mari dificultăţi, eu mă foloseam la clasă, în S.U.A., de următorul exemplu. Există un ceas foarte vechi care funcţionează încă şi care are o carcasă de lemn. Dar această carcasă este pătrunsă de carii, de generaţii de carii. Să ne imaginăm că aceste generaţii de carii fac investigaţii din ce în ce mai avansate şi chiar pot să transmită de la o generaţie la alta ce au aflat. O generaţie descoperă o rotiţă, altă generaţie altă rotiţă, altele relaţiile dintre rotiţe şi vitezele lor diferite, poate o alta adaugă o observaţie privitoare la acţiunea de încărcare a ceasului. Dar chiar dacă vor reuşi să observe tot, nu vor şti pentru ce merg toate rotiţele, de ce sunt ele în relaţiile respective. Adică nu-şi vor da seama că ele servesc la măsurarea timpului. Cred că aceasta exprimă metaforic şi o caracteristică esenţială a crizei ştiinţei contemporane. Omenirea a progresat foarte mult în domeniul cunoaşterii, dar ea se întreabă din ce în ce mai mult care este scopul existenţei sistemelor pe care le cercetează.

Pe de altă parte, există o conştiinţă din ce în ce mai evidentă a unor praguri pe care nu le putem trece, cum este, de exemplu, viteza luminii într-un anumit proces al cunoaşterii.

→



Dialoguri esențiale



„Biblioteca mea este memoria mea”

Ultimul interviu acordat mass-mediei de Alexandru CIORĂNESCU, în traducerea lui Ștefan Ion GHILIMESCU

Marianela Navarro: În eseul dumneavoastră *Viera y Clavijo y la filosofía de la historia* contrapuneți două stereotipii ale figurii criticului… Personal, cum v-ar plăcea să fiți amintit: ca un istoric în maniera lui Padre Flores – un „șoarece” de bibliotecă devorator cu stoicism al unor cantități însemnate de date – sau în maniera lui Viera, un istoric care articulează și interpretează faptele „în acord cu o rațiune superioară”?

Alexandru Ciorănescu: Totdeauna am crezut despre mine că sunt o persoană neliniștită, cum se zice: un om curios, treaz, devotat studiilor științelor umaniste. În ceea ce-l privește pe Viera, suntem norocoși să avem un istoric dotat cu o inteligentă în stare să realizeze o lucrare precum a sa. În plus, istoria și în special Canarele sunt domenii de cercetare încă deschise. Ca urmare, nu poate decât să ne bucure gestul unui prieten englez care ne trimite chiar acum o *Istorie a Conquistei* pe care o vom traduce în scopul de a o face cunoscută.

Isidro Hernandez: În acest caz, în care curiozitatea dumneavoastră pentru studiile umaniste este evidentă, în ce limbă vă exprimați mai ușor?

Al. C.: Eu am avut o mare pasiune pentru lectură, deoarece am învățat să citesc ușor. Desigur, am citit fără discriminare tot ce mi-a căzut



în mână. Am avut profesori buni la toate nivelurile. Nu am avut probleme până la Universitate, când am fost obligat să aleg o specializare. Și asta a fost un impediment, pentru că nu am fost interesat de specializare. Mi-au plăcut și antichitatea italiană și Evul Mediu, dar, de asemenea, hieroglifele, filologia romanică, dar și slava veche. Am fost deci obligat să mă limitez, însă nu și curiozitatea mea. Cred că, dacă m-am specializat în literatura comparată, am făcut-o fiindcă include mai multe domenii. Pentru aceasta am discutat foarte mult cu profesorii mei, care au înțeles că în mine se dădea o luptă. Această rebeliune încă se mai dă în mine și eu recunosc că am pierdut în domenii care nu au fost ale mele. Așa că am devenit istoric comparatist, bibliograf, romancier, dramaturg, poet, istoric al Canarelor și americanist.

În artă, această criză este accentuată de specificul acestei activități, care reclamă, pretinde, publicul. Artistul produce ceva, compune ceva și cu dorința de a fi „aplaudat”. Șansele lui de a fi ascultat de public sunt însă din ce în ce mai mici. De exemplu, în muzică sunt cunoscute marile nume, ca Boulez, Stockhausen, Xenakis, dar foarte puțini și foarte rar au ascultat în concert o operă de aceștia. Marea specializare la care s-a ajuns face ca și în acest domeniu creatorul să producă nu pentru un public nespecialist, ci pentru specialiști. La fel ca omul de știință, compozitorul produce pentru un cerc restrâns de specialiști; nu este vorba despre un turn de fildeș al creatorului, ci de o colectivitate restrânsă, al cărui verdict este așteptat.

– Paradoxal, deși numărul oamenilor de știință și al artiștilor azi este mult mai mare ca în trecut, comunicarea lor cu nespecialiștii s-ar restrânge.

– Sigur, numărul lor este mult mai mare, dar și problemele de care se ocupă sunt mult mai complexe și mult mai greu de înțeles. Invențiile mai vechi, cum este, de exemplu, mașina cu abur, puteau fi mai ușor înțelese de nespecialiști decât invențiile ulterioare, cum au fost motorul cu reacție, calculatorul etc.

– Dacă nu mă înșel, dv. ați preferat să vă apropiați de problema încrederii specialistului în știință prin intermediul analizei scepticismului acestuia față de știință. Ce credeți însă că determină încrederea nespecialistului în știință?

– Eu cred că el are o atitudine mai mult pragmatică, el așteaptă de la știință rezolvarea unor probleme de viață, de confort și este mai puțin sau deloc interesat de problemele fundamentale. Pentru el rezolvarea unor probleme științifice înseamnă rezolvarea unor probleme de viață. Si atunci nu mai știu dacă în acest caz mai este vorba de încredere, poate că este vorba mai curând de speranță. El își pune anumite speranțe în știință; de exemplu, el speră ca seceta sau lipsa de energie să poată fi rezolvate în viitor de știință. Se observă însă că în zilele noastre suntem tot atât de neputincioși față de producerea secetei ca acum 3.000 de ani. Nespecialistul așteaptă ca astfel de probleme să fie rezolvate de știință; pentru el, omul de știință apare ca un mic vrăjitor; știința este încă învestită de nespecialist cu puteri magice.

– Nevoia de încredere se structurează în mare parte datorită conștiinței pe care o are omul asupra limitelor cunoașterii sale ca individ. Din această perspectivă, neputând cunoaște foarte multe lucruri care-i pot totuși influența decisiv viața, el trebuie să utilizeze cunoștințele oferite de-a gata de alții. Tocmai în această conștiință a limitelor orizontului cognitiv individual într-un spațiu care ar putea fi totuși cunoscut (desigur, parțial, dar oricum cunoscut mai bine, de ceilalți oameni) cred că se află o parte dintre rădăcinile încrederii. Ce funcții specifice credeți că are încrederea în domeniul artistic, atât pentru artist, cât și pentru public?

– Bine, încrederea, dar în ce context în artă? La nivel interpretativ, la nivelul creației, la nivelul artistului, la nivelul publicului?

– Să începem cu încrederea publicului în artă. Credeți că încrederea în artă se deosebește fundamental de încrederea în știință?

– În primul rând, trebuie distins între caracteristicile încrederii în artă pe de o parte a publicului, iar pe de altă parte a creatorului. Spre deosebire de știință, încrederea publicului în artă este de multe ori construită prin mass-media. În calitate de director de „întreprinderi artistice” (filarmonici, opere), în relațiile cu publicul mi-am putut da seama că, în general, acesta nu are încredere într-un artist decât dacă a fost dinainte condiționat psihologic că artistul respectiv este foarte bun. Această condiționare se produce prin presă, prin radio, prin disc... De multe ori am putut observa cum un anumit public,



confruntat cu doi artiști de valoare sensibil egală, dar cu „platforme” publicitare deosebite, va aplauda pe cel fără publicitate, dar despre cel despre care a fost în prealabil condiționat, va spune că a asistat la un spectacol epocal, că artistul este fenomenal... Din păcate, în artă, condiționarea psihologică a publicului are aceleași caracteristici ca în marketingul produselor de larg consum. Sunt artiști de renume și de valoare care țin seama foarte mult de acest fenomen și investesc cote importante din câștiguri în publicitate. Acest lucru este valabil atât pentru interpreți, actori, instrumentiști, dirijori, cât și pentru creator (pictori, compozitori, scriitori).

– Dar la nivelul artistului? Care este după părerea dv. sursa încrederii lui în artă?

– În ceea ce privește arta în general, bănuiesc că artistul se naște cu convingerea că arta este una dintre componentele esențiale ale naturii umane; altfel nu s-ar dedica ei. În ceea ce privește produsul său artistic, cred că, odată cu talentul, artistul autentic trebuie să fie dotat genetic cu încredere în arta sa. Este de neconceput un creator care ar lucra la o operă de artă fiind convins că ea nu are nicio valoare sau un interpret care ar păși pe scenă crezând că va decepționa publicul. Desigur, artistul, ca și omul de știință, poate, și chiar trebuie să aibă perioade în care e nemulțumit de el însuși. Aceste momente îi folosesc să se autodepășească. Genetic însă, încrederea în capacitatea sa artistică rămâne.

– În cazul în care aceeași descoperire a fost realizată de doi autori care diferă foarte mult în ceea ce privește renumele lor (unul este consacrat, altul la debutul carierei), cine are șanse mai mari să fie considerat autorul descoperirii?

– În știință există întotdeauna posibilitatea datării, mai ales atunci când ne aflăm în fața unor inovații, invenții, care pot fi și brevetate. Este interesant că se menționează nu numai data, anul și ziua înregistrării, ci și ora la care aceasta s-a făcut.

– De această dată nu vă cer să răspundeți la o întrebare, ci vă cer să formulați dv. o întrebare. Să presupunem că ar exista posibilitatea să primiți un răspuns, de la un computer extraordinar, de la un grup de specialiști etc., la o singură problemă de cercetare care vă preocupă. Ce întrebare ați pune?

– Nu cred că aș avea o întrebare specială. Această întrebare pe care aș pune-o depinde foarte mult de caracteristicile celui cu care vorbesc. Momentan nu sunt preocupat de rezolvarea unei anume probleme în mod deosebit. Însă, de multe ori, am avut de rezolvat probleme pe care nu le puteam rezolva singur, de exemplu, în domeniul topologiei. Și poate una dintre caracteristicile pe care le am este și aceea că ori de câte ori nu știu ceva, cer ajutorul unei persoane care se pricepe în domeniu. Nu mi-e frică să spun că nu știu, și nici nu mă tem că celălalt o să afle că nu știu soluția la o anumită problemă. Dar aceasta, desigur, după ce, în acel stadiu de rezolvare a problemei, am epuizat căile mele de a o aborda. Există și domenii în care ne vine greu să destăinuim slăbiciunile noastre, dar în acest hobby al meu, care este matematica, domeniu în care am publicat studii de specialitate și în care am susținut și un doctorat (fără ca toate acestea să mă facă să mă consider un profesionist), am recurs întotdeauna la sprijinul specialiștilor. Am avut șansa ca mari specialiști din domeniu să-mi deschidă porțile. Așa a fost, de pildă, regretatul profesor Miron Nicolescu, fost președinte al Academiei Române, la care într-o anumită perioadă mergeam săptămânal, sau profesorul și marele animator al vieții matematice din țara noastră, Solomon Marcus. În Statele Unite am colaborat și am fost, de asemenea, ajutat de matematicieni, ciberneticieni, specialiști în calculatoare, mai ales în domeniul preocupărilor mele în legătură cu topologia formelor sonore – ca, de exemplu, profesorul Wilburn LePage.

(Va urma.)



Dialoguri esenţiale

I.H.: Care este punctul dumneavoastră de vedere actual în privinţa filosofiei istoriei?

Al. C.: Filosofia istoriei rămâne o întrebare pentru noi toţi. Povestea ei nu are o filosofie în sine, şi ceea ce îi atribuim noi nu este şi ceea ce explică trecutul, fiindcă ne gândim, în mod greşit, că aceasta explică. Max Weber are dreptate când spune că nu există nicio istorie, ci doar istorici.

Alejandro R. Refojo: În opinia dumneavoastră, ce rol exercită astăzi critica literară?

Al. C.: Critica literară actuală trebuie înţeleasă ca un izvor de informaţii şi un proces de judecare a valorilor. Mi-e dor în Insulă de prezenţa unei autorităţi critice care să ţină o cronică fixă. Este adevărat că noile cărţi tind să se bucure de prezentări publice, dar sfera de interes a acestor prezentări este minimă.

A.R.: În ceea ce priveşte abordarea studiilor filologice, aţi publicat în 1964 *Principii de literatură comparată,* un studiu de mare noutate. Chiar şi astăzi această abordare este un domeniu de mare interes.

Al. C.: Eu zic că literatura propriu-zisă este baza literaturii comparate şi trebuie să fim mulţumiţi cu ce se poate şti. Comparatismul are acum un trecut secular şi în învăţământul superior este o rutină. Este greu să vorbim în acest domeniu despre progres. Nu trebuie confundată literatura cu ştiinţele exacte. Mai degrabă există un fel de relaxare în definirea câmpului comparativ şi o confuzie voluntară cvasiunanimă a comparatismului tradiţional, în literatură în general, pentru a-l aduce mai aproape de sala de clasă, în cazul în care dificultăţile vin din necesitatea cunoaşterii a două literaturi diferite. Dar există şi o problemă de principiu, de predare. Literatura comparată ca disciplină este una dintre realizările majore ale studiului literar, deoarece permite accesul la cel mai bun laborator de invenţie literară; de contact cu alte invenţii care îmbogăţesc propria gândire, de confruntare a textelor; stabilirea de corespondenţe, de familii literare; de tehnici de inspiraţie; capacitatea textelor sau temelor literare de repetate reînnoiri. Dar, tocmai pentru aceste motive, literatura comparată este poate cel mai dificil capitol al studiului literaturii. Cu *Barroco o el Descubrimiento del Drama* (1957, n.tr.) am început acest tip de cercetare. De fapt, această carte a fost tipărită de La Laguna şi a însemnat prima mea carte publicată în Spania. Cred că poate fi un bun exemplu de literatură comparată.

I.H.: Desigur, un segment mare de critici a crezut că această carte a dumneavoastră este una dintre cele mai importante şi cele mai originale scrieri despre baroc. Este cu siguranţă o sursă indispensabilă pentru înţelegerea acestei perioade istorice atât de fructuoase pentru arte.

Al. C.: Cred că este într-adevăr utilă pemntru studiul literaturii baroce.

I.H.: În acest sens, ce credeţi despre ceea ce Omar Calabrese numeşte *era neo-barocului;* este aceasta o formă nouă a barocului din zilele noastre?

Al. C.: Un curent literar este viu un timp, apoi creşte şi se învecheşte, dar este greu să moară. Romantismul este mort, dar reflexe romantice pot apărea la mulţi poeţi moderni. Parnasianismul a dispărut cu un secol în urmă, dar mulţi poeţi încă folosesc efectele lui formale, rigoarea şi accentul parnasian. Neobarocul este o resurgenţă a atitudinii baroce care apare la anumiţi autori contemporani, fără ca aceştia să fie neapărat credincioşi barocului. Formele tradiţionale persistă în lumea literară, chiar şi atunci când sunt considerate depăşite şi se învederează în conştiinţă când te aştepţi mai puţin, pentru că sunt în acord cu o stare sau o situaţie. Flaubert a spus că madam Bovary este o imitaţie după Don Quijote, deoarece ambele personaje trăiesc intens în imaginaţie. Este curios să observăm că aşa-numitul neobaroc înfloreşte în America latină: ar fi interesant de ce. Pe de altă parte, revenind la subiectul nostru (literatura comparată), una dintre cărţile mele se numeşte *L'avenir du passé. Utopie et littérature* (Paris, 1972, n.tr.) şi cumva poate fi introdusă în acelaşi domeniu.

M.N.: Am cheltuit mult timp pentru a găsi această carte fascinantă a dumneavoastră care, cred, nu beneficiază încă de o traducere spaniolă bună. Îmi amintesc de un citat în care vorbiţi despre viaţa pe insulă ca despre una mai completă, deoarece, în mare parte, aici ne autoconducem; robinsonada nu este o aventură geografică, ci o testare a forţelor individului.

Al. C.: De aici începe pariul oricărui scriitor. Angajarea într-o lucrare pe o insulă are dezavantajul de fond al insularismului. Scriitorul are dificultăţi de integrare în literatura spaniolă; din moment ce nu ai realizat integrarea completă, eu nu văd cum ai putea lăsa ceva în urma ta, în cazul în care abia ştii câte



Alexandru Ciorănescu alături de intervievatori

ceva. Dificultatea în Insulele Canare este că lucrurile făcute aici nu ajung în Peninsulă şi este o ruşine să dăm vina pe Ocean. Sunt mereu surprins de faptul că în Canare tot ce vine de departe este considerat valoros, în schimb, ce facem noi aici e puţin cunoscut. Mi-ar plăcea să se publice un manual de literatură spaniolă în care scriitorii canarieni să ocupe locul lor de drept. Se spune că istoria universală este suma mai multor istorii locale; acelaşi lucru este valabil şi pentru literatură.

I.H.: Ştiu că aţi dedicat mai multe studii nu numai poeziei, dar, de asemenea, teatrului lui Cairasco (Bartolomé Cairasco de Figueroa, 1538-1610, fondatorul literaturii canariene, n.tr.), teatru care, pe de altă parte, vorbeşte despre sosirea sa târzie pentru a acumula avere; el introduce *comedia del Recebimiento,* configurând cele mai importante mituri: *el Monte de Doramas.* În ceea ce priveşte figura lui Cairasco de Figueroa, s-a subliniat în mod repetat importanţa muncii sale care constituie prima întreprindere poetică importantă din Insule. Mai mult decât atât, aşa cum am aflat din unele surse, influenţa acestui autor s-a răspândit în practica literară a lui Luis de Góngora. În mod semnificativ, el este considerat „prinţul poeţilor canarieni"; constructorul unei opere care a jucat un rol inestimabil prin influenţa sa.

Al.C.: Asta e o glumă, o glumă raţională însă, pentru că adevărul este că munca şi opera sa sunt de o extensie enormă, uimitoare. În acest sens, Cairasco este un „monstru", prin dificultatea de a-l citi. Am încercat odată să-l public în întregime, dar nu am primit suficient ajutor. Cine să plătească o astfel de întreprindere? Cine să se dedice transcrierii şi adnotării versurilor sale? Cu toate acestea, îl consider un mare poet, am învăţat multe din scrierile sale. Privit din perspectivă strict canariană, Cairasco poate fi considerat „prinţul tuturor poeţilor canarieni", pentru două motive, fiecare suficient unul faţă de celălalt. Este un principe facil prin lipsa de rivali în scena poeziei locale şi este, de asemenea, un principe facil tocmai din cauza uşurinţei, abundenţei versului său, fertilităţii imaginaţiei sale, pentru calitatea muzicală a dicţiunii sale. Şi totuşi, acordarea acestui certificat nu este suficientă pentru recunoaşterea meritelor sale: el este oarecum restrictiv şi în mod cert injust, căci pare să limiteze valabilitatea sa. La Insule. Cairasco, cred, reprezintă, din punct de vedere spaniol, perfecţiunea tradiţiei, între limpiditatea muzicală garcilasiană (Garcilaso de la Vega, 1501-1536, este considerat unul dintre marii scriitori de limbă spaniolă din toate timpurile, n.tr.), dezvoltată sub semnul lirei, şi noua poezie italiană dominată de artificiul formei, ingeniozitate şi varietate.

A.R.: În ceea ce priveşte miturile insularităţii noastre – mitul junglei etc. – mai sunt ele prezente astăzi în arta Insulelor Canare?

Al.C.: În primul rând, îmi place să cred că există o poezie care exprimă modul mitic de a fi al omului canarian. Există o simbioză puternică între omul insular şi mit. Mitul descoperă acele imagini pe care istoria nu le poate spune. Poeţii intuiesc realităţi şi valori pierdute; toţi poeţii sunt creatori de mituri.

A.R.: Puteţi desluşi naşterea fenomenului poetic în originea limbilor?

Al.C.: Există o teză, nu ştiu dacă este pe deplin expusă, că o parte din ideea de literatură este redescoperită de poet sau narator în limbajul copiilor, în toate domeniile care determină prezenţa corespunzătoare a obiectului. În ultima fază a copilăriei, raţiunea introduce în această percepţie a lumii o ordine diferită care comandă logica şi limbajul nostru curent. Limba primei copilării nu ar trebui uitată, dacă pretindem să ajungem la poezie.

I.H.: Pentru viaţa lui, cum aţi comentat, un ins care a călătorit mult şi locuieşte în Insulele Canare poate fi considerat un om universal (al lumii)?

Al. C.: Personal mă consider un om canarian, deşi am reşedinţa în întreaga Europă. M-am născut în România şi am lucrat în Franţa, dedicând multe ore pentru studiul istoriei şi literaturii franceze. După ce am obţinut titlul de profesor de literatură comparată la Universitatea din Paris, am venit în Canare şi am decis să trăiesc aici, unde am fost bine primit. Cred că există oameni care mă urăsc, dar eu nu pot să fac niciun reproş oamenilor, că nu-i cunosc. Cu toate acestea, continui să trăiesc aici, de asemenea, continui să scriu, deşi puţin; nu mai sunt la fel de productiv ca altădată (profesorul Alexandru Ciorănescu avea în 1998, când i-a fost luat interviul, 87 de ani!, n.tr.). Cărţile pe care le-am scris nu le ţin pentru mine, sunt pentru ceilalţi. Sunt, altminteri, foarte încântat că în această insulă mă simt foarte bine între oamenii din jurul meu. Recent, Consiliul (*El Cabildo*) mi-a cumpărat biblioteca; în prezent e încă la mine (august 1998, n.tr.). Cred că ea trezeşte un oarecare interes, deoarece în ea se află tot ce am lucrat; în ea este condensat timpul meu pe care l-am dedicat cărţilor. BIBLIOTECA MEA ESTE MEMORIA MEA. (Însumând peste 6.000 de volume, fără a pune la socoteală fondul inestimabil de documente, fotografii, tablouri, diplome, diapozitive, scrisori, reviste etc., biblioteca profesorului Alexandru Ciorănescu a devenit din 2008 *Biblioteca Insular „Alejandro Cioranescu",* instituţie publică cu aproape 1.000 de locuri de studiu, amplasată în plin centrul capitalei Arhipelagului Canarian, pe Avenida San Sebastian. Deschisă 24 de ore din 24, ea este unul dintre punctele de cel mai viu interes ale Centrului de expoziţii gigant (TEA) care mai cuprinde Institutul „Oscar Dominguez" şi „Centrul de Fotografie al Insulelor Tenerife", n.tr.)

A.R.: De ce aţi ales Insulele Canare pentru a trăi?

Al.C.: Pentru că am fost şi sunt convins de faptul că Insulele Canare m-au ales pe mine pentru mine. Nu este o căsătorie din interes.

M.N.: În tot timpul discuţiei noastre nu aţi contenit să ne chestionaţi în legătură cu activitatea noastră. Cum trebuie înţeles acest lucru?

Al. C.: Ei bine, fiind tineri, plini de energie şi entuziasm, trebuie să căutaţi întotdeauna să vă perfecţionaţi; şi, mai presus de toate, munca; ea răsplăteşte; satisfacţiile muncii şi locul potrivit de muncă al fiecăruia sunt inestimabile. Acesta este singurul adevăr!

(Interviu publicat în nr. 39 al suplimentului *Ithaca* al periodicului spaniol *El Dia,* nr. 8-9/1998.)



Știința, parte a culturii



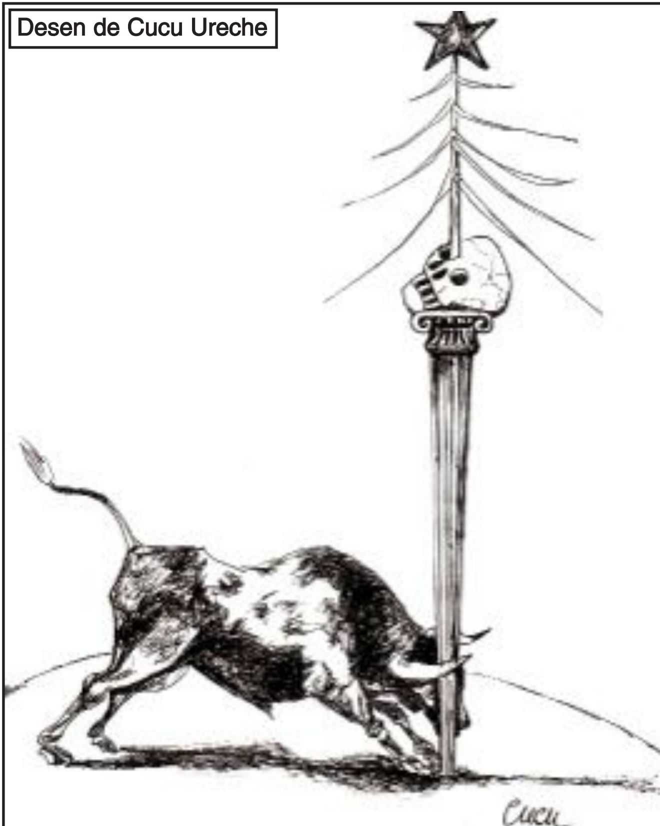
Cartea polițistă, puzzle și matematică (II)

Dragoș VAIDA

O regulă de retorică, bună pentru mesajul comunicat prin viu grai sau în scris, îl sfătuiește pe autor să înceapă prin a releva importanța subiectului considerat și prin a scăpa printre rânduri, mai mult sau mai puțin discret, după buna creștere a fiecăruia, ceva care să dezvăluie *dificultățile* tratării. Neștiind suficient de bine cum să aplic această regulă, încep prin invocarea, cu o mică, dar mărturisită fățărnicie, a unui *Stiați că?*

Avem în față un subiect, dar cât de serios? Cei care se întreabă ar putea fi surprinși să afle care sunt cei mai cumpărați autori în Franța, autohtoni sau nu, în intervalul 2004-2012. Aceștia sunt Guy de Maupassant (bine, putem explica), apoi (ușor surprinzător) Molière, Émile Zola, Albert Camus, Victor Hugo (îl așteptam); și apoi Alexandre Dumas? – nu, ci Agatha Christie, urmată de Stefan Zweig ș.a. Cu alte cuvinte, Agatha (15 septembrie 1890 – 12 ianuarie 1976) este cel mai citit autor străin. Or, se știe, cum să spun, ușoara inapetență *a unei părți* (ca să mă exprim ca la noi) a publicului francez în raport cu citarea străinilor. Nu rezist tentației de a deschide o paranteză: câți juriști sau medici români sunt citați în Franța, pentru a mă referi la cele mai protejate profesii? – închiderea parantezei rămâne deocamdată în suspensie, pentru a nu tulbura continuitatea. Agatha Christie este în prezent autorul cel mai publicat. Pentru referință și încadrare, trebuie amintit că primul ei roman polițist, *La Mystérieuse Affaire de Styles,* este publicat în 1920, odată cu acesta făcându-și apariția celebrul detectiv Hercule Poirot. Romanul survine ca urmare a unui pariu cu sora celebrei scriitoare. Cartea vădește influența romanului *Mystere de la chambre jaune* al lui Gaston Leroux, cu care se înrudește prin tipul enigmei propuse. Pentru grija față de subiectul de care mă ocup, mai aduc aminte că, la începutul acestui secol, al nostru Georges Simenon (1903–1989, câteva luni înainte de revoluția de la noi) a primit consacrarea prin editarea în faimoasa colecție *Pléiade.* În fine, mai citez un remarcabil eseu al lui André Vanoncini, *Du roman policier au roman de l'homme: La Nuit du carrefour de Georges Simenon,* Colloque de l'Association internationale des études françaises, 22 juillet 1987, *Cahiers de l'A.I.E.F.,* mai 1988, nr. 40, care argumentează aprofundat valoarea literară a romanului din titlu.

În ceea ce privește originile genului, aș spune – trebuia să o fi spus deja, parafrazând începutul discursului de la banchetele Junimii (junime din care cu toți facem parte, după cum se spunea la Matematică, pe vremea mea, când glumeam în complicitate cu profesorii noștri, că suntem toți tineri, la diferite vârste; expresia este un frumos exemplu de enunț fuzzy care ne încântă fiindcă nu ni se spune care sunt aceste vârste) – reiau, spunând că originea thrillerului polițist „...se pierde undeva în noaptea timpurilor..." (Iacob Negruzzi, *Amintiri din „Junimea",* Humanitas, 2011, ediție îngrijită și prefață – foarte frumoasă – de profesoara Ioana Pârvulescu, citiți-o). Istoria literară găsește antecedente chiar mai înainte de *The Murders in the Rue Morgue* a lui Edgar Poe (1841), în decembrie 1815, când Jane Austen publică *Emma,* roman adesea definit (R.W. Chapman, Robert Liddell) ca o carte polițistă fără polițist, sau în *Das Fräulein von Scuderi* de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1819), ca să nu urcăm până la Sofocle cu *Oedip.*



Desen de Cucu Ureche

Legăturile dintre literatura polițistă și matematică pe care mi-am propus să le relev, așa pe cât pot, sunt cel puțin uneori surprinzătoare. O referință pe care o găsesc semnificativă este cartea lui Pierre Cassou-Noguès (pe care o am sub ochi) intitulată *Les démons de Gödel: logique et folie* (Seuil, 2007), mai cu seamă partea a doua, *La réalité des objets immatériels,* pag. 61–102. În această parte, în trei note sunt citate aventurile lui Sherlock Holmes *A Scandal in Bohemia* și *The Sign of Four* (ambele au putut fi urmărite la noi la tv), alte trei note se ocupă de J.L. Borges, în timp ce o notă este dedicată lui H.G. Wells. Unele citate din carte sunt chiar tulburătoare. Astfel, este reprodusă afirmația din prima povestire citată mai sus „Vous êtes vraiment un automate – dit franchement Watson a Holmes –, une machine a calculer", pag. 73 din carte și pag. 96 din opere complete 1930 citate mai jos. În continuare, adresându-se cititorului, Watson spune: „Holmes est, je crois, la plus parfaite machine à raisonner et à observer que le monde ait connu", idem, pag. 161 din opere. Cassou-Noguàs continuă: „Les aventures de Sherlock Holmes sont, comme un article de mathematiques, le récit par un narrateur humain des déductions accomplies par une certaine machine", idem. Semnalez însă un dezacord. Lucrurile stau oarecum invers: deducțiile sunt ale unui om care ar vrea să apară ca mașină de calculat. În a doua povestire menționată, Holmes îi reproșează lui Watson stilul (din *Une étude en rouge*): „Vous avez essayé de la teinter de romantisme, ce qui produit le même effet que si vous introduisiez une histoire d'amour dans la cinquiéme proposition d'Euclide", pag. 74 și pag. 90 din opere. Acest al cincilea enunț este și cel mai celebru. El a fost denumit postulatul lui Euclid sau postulatul paralelelor, deși formularea sa, într-o formă mai puțin intuitivă, nu face referire la paralele. Propoziția care spune că printr-un punct exterior unei drepte nu trece decât o singură dreaptă paralelă cu cea dintâi, propoziție care nu apare la Euclid, este o consecință a propozițiilor citate de celebrul detectiv. De unde îi va fi trecut prin minte lui Conan Doyle această referință la cel de al cincilea enunț?!

Autorul monografiei despre Gödel considera, v. pag. 75, că nu este exclus ca Alan Turing (născut acum exact un secol, 23 iunie 1912, Londra – mort la 7 iunie 1954, Wilmslow, Cheshire), fondator al informaticii teoretice, să-și fi conceput modelul calculabilității într-o atmosferă de idei sugerate, în anumită măsură, de povestirile lui Conan Doyle, citate în carte după *The Complete Sherlock Holmes,* Londra, 1930. Neputându-mă lungi, închei referirile la carte, menționând că teorema de incompletitudine din 1931, datorată lui Kurt Gödel (1906–1978), este prezentată ca fiind probabil propoziția matematică cea mai semnificativă din secolul XX.

Gustul pentru enigmă cred că este sădit adânc în firea omului și Dan Brown (n. 1964) a exploatat acest soi de fascinație (*Codul lui Da Vinci,* 2003, bestseller răsunător). Mă întreb dacă această orientare nu ne conduce cumva la profesia tatălui, bun profesor de matematică la Academia Phillips Exeter, unde Dan Brown a învățat.

Exercițiul matematic și enigma sunt într-o relație de intimitate care provine, pe la început, din *frisonul* descoperirii subiectului, din aspectul totuși ludic al exercițiului, apoi din neîndoielnicul farmec al *înlănțuirii.* Într-adevăr, citiți sau recitiți, spre exemplu, memoriul lui Gr.C. Moisil *Recherches sur la Theorie des Chaines, Ann. Scient. Univ. Jassy,* 24, 1948, recenzat în *J. Symbolic Logic,* vol. 13, issue 1 (1948), 50, de Albert A. Bennett, și veți vedea sau măcar intui ușor că termenii modelului propus se potrivesc bine obiectului *intriga polițistă.* Moisil începe cu noțiunea de lanț C care este definit ca o mulțime de perechi x/y, cu proprietatea că dacă x/y și y/z sunt elemente din C, atunci x/z este în C. Povestea este deci despre elemente de forma $(w = uv;\ x = in(u),\ y = out(v);\ f(x, y))$, în care x este nodul inițial/sursa, y este nodul final/ținta și $f(x, y)$ este intriga/plot – și putem broda mai departe.

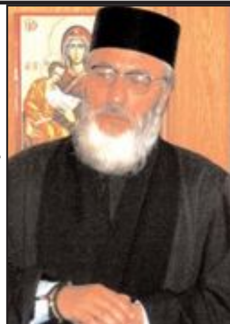
Mai general, s-ar putea spune că vremurile pe care le trăim favorizează cultivarea enigmei. Din conferința *Destinul Europei* a profesorului Andrei Marga (Teatrul Național „I.L. Caragiale", 29 ianuarie 2012) aflu de lucrarea *La sociedad invisible* (Espasa, Madrid, 2004), autor Daniel Innerarity, în care se afirmă că „*Distribuția puterii* este mai volatilă; *determinarea cauzelor și a responsabilităților* mai complexă; interlocutorii sunt instabili; prezențele sunt virtuale, iar enigmele difuze. Totul contribuie la aceea că *trăim o lume mai enigmatică"* (pag. 14, sublinierile mele). Sentimentul trăit de noi acut după 1989, denumit uneori *scenarită,* teoria *loviluției* sau a *conspirației*, ne-ar situa deci într-o actualitate nedorită, a anxietății și bănuielilor.

Am simțit și eu ceva din fascinația romanului citat, *La Nuit du carrefour,* din subtila atmosferă, când am citit-o în una dintre acele sâmbete de acută singurătate pe care mi le rezerva Occidentul, înaintea zborului de întoarcere cu Tarom, care prezenta avantajele de a fi fără escală sau grevă, dar și dificultatea rezervării de la Paris a zborului, cauzată de absența sistemului computerizat. Pe atunci, orice cerere de rezervare se prelucra cvasi manual, la București, în consonanță cu întreaga filosofie a sistemului conform căreia un cetățean român trebuia *la tot pasul, oriunde s-ar afla,* să se raporteze *exclusiv* la țara mumă – vă rog să vă imaginați bine situația, chiar dacă ați trăit-o, fiindcă acum ați uitat-o.

Nu cred că am putut spune tot ce aveam de gând și deci aș vrea să vă rog pentru încă un pas. Continuarea articolului ar fi atunci în direcția subtitlului aproximativ *dezlegarea enigmei și motorul imobil al lui Aristotel,* luat în accepția lui René Guénon. Știți ce cred eu că lipsește totuși în evocările remarcabile ale Ioanei Pârvulescu și în romanele Agathei Christie, dar apare din plin în filmele cu David Suchet, spre deliciul nostru major? Stilul *Art Nouveau* din epoca *Les Années Bonheur,* referința la arte, cu cele mai frumos îmbrăcate femei, în reprezentarea cea mai fericită a genului feminin, moda *charleston,* când apărea crima pasională. Epoca aceea este în filme, puțin în cărțile la care m-am referit (însă, despre aceasta, poate altă dată).



„Tată milostiv, asemănându-se Domnului ceresc”



ÎPS CALINIC

Înainte de a scrie câteva gânduri despre Neagoe Vodă Basarab, domnul Țării Românești, în vederea canonizării sau a trecerii în rândul Tuturor Sfinților, de către Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, am parcurs cu atenție o seamă de lucrări zidite pe izvoarele din vremea sa, precum și contribuțiile istoricilor, mai vechi și mai noi, și chiar din osteneala tălmăcitorilor din secolul XX și a celor mai proaspeți din pragul mileniului III.

Materialul cercetat și tălmăcit de specialiști asupra vieții lui Neagoe Vodă Basarab, de la începutul viețuirii sale în această frumusețe a lumii văzute și până la trecerea în Țara de peste veac, este imens și te transpune într-o lume plină de frumuseți și vrednicii, dar și încercări, uneori, peste puterile omului de a fi învinse, dacă nu are „ajutorul de sus, de la Părintele Luminilor!”

Atunci când am publicat volumul *Sfântul Voievod Ștefan cel Mare între cer și genune,* în anul 2004, cu prilejul proclamării canonizării ce a avut loc la Mănăstirea Putna, am întâlnit similitudini cu domnia ambițioasă a domnitorului Țării Românești, Radu cel Mare, în al cărui Sfat Domnesc era și tânărul Neagoe din marea familie a Craioveștilor. Răspundea în Cancelaria domnitorului de legăturile cu lumea externă, deși era doar cu ceva trecut de 20 de ani, având pregătirea culturală și duhovnicească necesară în marea școală a timpului, Mănăstirea Bistrița Vâlcii, știind graiurile țărilor vecine, conducând soliile prin țările din Occident și Orient și cunoscând pe marii gânditori de atunci și scrierile lor.



În Bănia Craiovei și în școala de la Mănăstirea Bistrița, unde boierii Craiovești, unii înrudiți prin căsătorie cu domnițe de la curtea despoților sârbi, Neagoe avea să învețe nu doar slavona, dar și limba sârbă cu mult mai înainte de 1504, când despotul sârb Gheorghe Brancovici, devenit mitropolitul Maxim de mai târziu, este nevoit să se refugieze cu nepoata sa Milița, fiica fratelui său, despotul Iovan Brancovici. Tânărul Neagoe se va căsători în același an. Tot aici, la chinovia ctitorită de Barbu Craiovescu, marele ban, care se călugărește în 1520, luându-și numele de Pahomie, avea să se adăpostească o vreme Patriarhul Nifon II al Constantinopolului, după ce l-a alungat Radu cel Mare de la Mitropolia din Târgoviște.

Neagoe îl ocrotește, peste voia domnitorului, devenindu-i ucenic. Așa aflăm de la Gavriil Protul, cronicarul și conducătorul Muntelui Athos, scriind în *Viața Sfântului Nifon,* că Neagoe l-a avut profesor și duhovnic pe Sfântul Nifon: „Iar fericitul Nifon îl întărea în învățăturile sale”.

Întâlnirea fericită cu învățatul patriarh ecumenic îi va aduce tânărului Neagoe un folos nebănuit. După cum s-a văzut mai târziu, bogăția învățăturilor de înaltă tărie duhovnicească, precum și cunoasterea limbilor de circulație europeană din vremea aceea, avea să ducă la alcătuirea operei sale de erudit, *Învățăturile către fiul său Teodosie.*

Norocosul Neagoe Basarab a avut un prilej tot așa de fericit că la Târgoviște a participat la zidirea Bisericii Mănăstirii Dealu, ctitoria lui Radu cel Mare, într-un stil fără precedent în Țara Românească. Neterminată din pricina morții lui Radu cel Mare, în anul 1508, biserica va fi isprăvită de marele domnitor Neagoe. Mai târziu, pentru instruirea viitorului domn al Țării Românești, Neagoe participă la tipărirea primului *Liturghier* în limba slavonă, în anul 1508, a *Octoihului,* în 1510, și a *Tetraevanghelului,* în 1512, pregătite cu migală și erudiție de învățatul Macarie, la Mănăstirea Bistrița și Mănăstirea Dealu, unde s-au și tipărit.

Trece dincolo de orice îndoială că tânărul Neagoe, cu inteligența sa sclipitoare, plin de credință în Dumnezeu și adâncă evlavie, a fost nu numai învățăcelul ilustrului savant și istoric, ci chiar și ajutorul erudit la tipărirea primelor cărți de slujbă pe teritoriul Țării Românești. Cât de odihnitoare vor fi fost clipele când Macarie, împodobit de bogăție cărturărească și duhovnicească, dimpreună cu Neagoe și alți învățați din obștea bistrițeană, orânduiau spre tipar celebrele manuscrise, capodopere ale culturii și evlaviei românești!

Iată că s-a împlinit de curând o jumătate de mileniu, cinci veacuri de la prima apariție tipărită a *Liturghierului!* Cred nestrămutat că gândul de a se pregăti documentele pentru canonizarea domnitorului Neagoe Vodă Basarab, tocmai la împlinirea acestui soroc, în 2008, se poate considera chiar o minune a Sfântului Neagoe Basarab, care ne veghează și ajută din preajma Sfintei Treimi.

Am putea înțelege mai cu înlesnire cum au stat lucrurile. Neagoe Basarab, din tinerețile sale, înainte de a ajunge domn al Țării Românești, a crescut în grija învățatului Macarie de la Bistrița, a învățat limbi străine, a înjugat la osteneala cărturărească și duhovnicească a tipăririi celor trei cărți de bază din rânduiala slujbelor bisericești și a crescut odată cu zidirea Mănăstirii Dealu!

Fericite vremi de sfințenie, cărturărie și ctitorie!

Cum ne vom mai mira că atunci când a fost chemat la domnia Țării Românești a și început zidirea Mănăstirii Argeșului, între anii 1512-1517, și isprăvirea de zidit și a Mănăstirii Dealu? Cum nu vom înțelege că osteneala sfântă pentru scoaterea la lumină a sfintelor cărți de slujbă, ajutând pe Macarie, l-a dus pe evlaviosul Neagoe Basarab la gândul de a scrie și tipări o carte magistrală și unică de învățătură, pe care a adresat-o fiului său Teodosie?

Nimic nu este întâmplător!

Neagoe Vodă Basarab a crescut din rădăcină domnească, hrănită cu învățătura cea mai înaltă și cuprinzătoare, în duhul isihast athonit, de la sfârșitul secolului XV și începutul secolului XVI. Acest secol a debutat, ca roua Duhului Sfânt, prin Neagoe Basarab. El împlinea protejând și ajutând creștinătatea dreptmăritoare, care gemea sub tirania agarenilor cotropitori, precum ne arată cronicarul Gavriil Protul, în *Viața Sfântului Nifon,* patriarhul Constantinopolului.

Dacă vom îndrepta o privire asupra documentelor care ne arată bogăția daniilor primite de mănăstirile de la Muntele Athos, rămânem uimiți. Pe lângă renovări, daruri de obiecte de cult și zidiri, se adaugă danii anuale aproape la toate chinoviile monahale: Cutlumuș, 10.000 aspri; Zografu, 3.000 aspri; Xenofon, 2.000 aspri; Rusicon, 4.000 aspri; Vatoped, 200 taleri; Iviron, 200 taleri; Hilandar, 7.000 aspri anual; Marea Lavră etc. Nu mai prejos s-a arătat mila lui Neagoe pentru Patriarhia din Contantinopol, Ierusalimul și Muntele Sinai, Meteorele de pe stânca Tesaliei, Ascalon, în Siria și pe unde n-a rourat mila creștină a celui mai mare ctitor din lume?

Creștinătatea din întreaga lume a auzit de inima și sufletul de aur al slăvitului domnitor din Țara Românească, unde bisericile și mănăstirile așteptau mila domnească a darnicului Neagoe Basarab. Vistieria domnească se înmulțea mereu ca untdelemnul văduvei din Sarepta Sidonului, iar grija lui veghea ca o candelă aprinsă și la ctitoriile domnești de la Tismana – o acoperă cu plumb, metal foarte scump, Cotmeana, Vișina, Cozia, Dobrușa, Nucet, Ostrov, Snagov, continuă și isprăvește de zidit Mănăstirea Dealului, iar biserica Mitropoliei din Târgoviște dorea să fie încă o împlinire a ctitoriilor sale.

Remarcabilă și monument de culme din viața pământească a strălucitului domnitor Neagoe Basarab rămâne peste veacuri Mănăstirea de la Argeș, zidită în timp record, cu piatră din Albeștii Muscelului, de către meșterii români și alții chemați din Ardeal, Serbia, Elada, Veneția, Armenia și Constatinopol.

În doar cinci ani, dintre care mai mult de jumătate au fost toamnă, iarnă și primăvară – așadar tocmai în doi-trei ani – celebrul și sfântul domnitor Neagoe a ridicat spre cer trupul bisericii închinat Maicii Domnului, dăltuit în piatră și marmură, cu turlele răsucite, îndreptate spre spațiul și timpul lui Dumnezeu. Nu se mai văzuse asemenea minune!

Cine l-a îndemnat pe Neagoe să ridice astfel de *Imn de slavă lui Dumnezeu,* din materia zidită de El? El, Neagoe, însuși Manole, după ce a isprăvit Mănăstirea Dealului, începută de Radu cel Mare, a făcut una și mai frumoasă, Mănăstirea Argeșului.

Intuia că va fi mai mare ca Radu Voievod! Mai mult, Neagoe creștea odată cu Mănăstirea Argeșului și cu sfințenia în sinea sa, răsucind firele de aur ale jertfei care unea pământul cu cerul, prin turlele care se înșurubau în Univers. Era cântecul lui cel din urmă care se arăta pe plaiurile Argeșului. Acest cântec l-a auzit și Gavriil Protul, care exclamă: „Și așa vom putea spune cu adevărat că nu era așa mare și sobornică precum Sionul, pe care-l făcuse Solomon, nici ca Sfânta Sofia, care o făcu Iustinian Împăratul, *iar ca frumusețe este mai presus decât acelea*”.

Sfințirea Catedralei, în 15 august 1517, închinată Adormirii Maicii Domnului, dar și cu gândul la mama sa, Neaga, despre care scrie, ca nimeni altul în lumea aceasta, a strâns în comuniunea dragostei creștine ortodoxe pe Patriarhul Teolipt al Constantinopolului, cu un strălucit sobor de mitropoliți, preoți, diaconi și chiar Protosul Athosului, cronicarul învățat Gavriil, care ne va lăsa știri prețioase de la începutul secolului al XVI-lea.

La Argeș, Neagoe cânta în Imn de slavă ctitoria sa divină, Mănăstirea Argeșului, în timp ce la Roma se ridica surata sa, San Pietro, în cuprinsul unui secol de înfruntări și osteneli.



România de la Argeș



Ev Mediu la Dunărea de Jos (I)

Acad. Răzvan THEODORESCU

Locuitorii acelei „Romanii" dunărene, care a reprezentat pentru câteva veacuri esența însăși a organizării pre-românești – în satele prefeudale cu un nivel de viață al cărui reflex se regăsește mai ales în construcțiile rudimentare din lemn, împletituri și lut, atât de asemănătoare celor din pre- și protoistorie, cu un tip de civilizație populară în care credințele țineau mai curând de domeniul folclorului religios (ale cărui interferențe cu unele curente și doctrine medievale n-au lipsit la Dunărea de Jos), iar relațiile umane erau consacrate printr-un drept cutumiar integrat unui autentic folclor juridic – n-au păstrat, în ceea ce privește creația plastică, singura cunoscută pentru acea epocă, nici tradițiile monumentale ale arhitecturii în piatră, nici practica greco-romană a sculpturii, a picturii, a mozaicului, cândva înfloritoare în Dacia și în Moesia.

Unicul domeniu în care putem încă distinge reflexul unui gust popular prefeudal este acela al ceramicii, întovărășitor al vieții cotidiene și deci cel mai bine reprezentat și mai mult cercetat. Dacă încă din secolele IV și V se pot remarca, în această ramură de meșteșug artistic, revelator îndeobște pentru un anume nivel de cultură populară, unele reeditări ale vechilor experiențe protoistorice dacice (lucrul este valabil și pentru alte țări, apusene, ale Europei premedievale, unde supraviețuirile protoistoriei celtice n-au lipsit), vom vedea că ceea ce constituie caracteristica principală a ceramicii din prefeudalismul românesc este tocmai continuitatea unei tradiții romane, ce poate fi urmărită secol de secol, în diferite forme, tehnici și motive decorative, proprii ceramicii noastre mai vechi și mai recente. S-a observat astfel că pentru fiecare dintre cele două mari categorii de olărie prefeudală nord-dunăreană – aceea decorată cu striuri orizontale, verticale, oblice sau ondulate și aceea cenușie, cu un decor de caneluri și de linii lustruite, dispuse în rețea – există dovada unor antecedente grecești sau romane, ca și cea a unei persistențe, aproape neîntrerupte, multiseculare. Ceramica striată – în care, spre sfârșitul primului mileniu, vor apărea elemente stilistice specifice în ceea ce privește, de pildă, dispunerea unor anume motive decorative – abundent prezentă în civilizația romano-bizantină a Balcanilor și a Dobrogei, se regăsește în tot mai bine cunoscutul Barbaricum nord-dunărean, în secolul al IV-lea spre nordul Munteniei, în secolele V–VII în jurul Bucureștilor, în împrejurimile Buzăului sau în ținutul Argeșului, în sudul Moldovei și dincolo de Carpați, pentru ca, în veacul al XIII-lea, din nou în Transilvania, existența sa să fie remarcată imediat înaintea momentului în care se schițează adevăratele începuturi ale primei ceramici românești feudale; în același timp, aceleași regiuni cunosc, din veacul al IV-lea până în cel de al IX-lea, celălalt tip de ceramică, aceea cenușie cu decor lustruit, care a constituit pentru La Tène-ul dacic, pentru unele complexe culturale germanice de la începutul prefeudalismului sau pentru unele neamuri din stepă, spre sfârșitul mileniului întâi, un element artistic specific ce se va reîntâlni în Evul Mediu și chiar – destul de puțin modificat – în epoca modernă, în arta populară.



Ajunși aici, o precizare se impune. Este cunoscut că aspectul relativ egalizat la un nivel scăzut, sau foarte scăzut chiar, al civilizației europene prefeudale se explică, în bună parte, prin unificarea, în aproape aceleași forme de viață, a centrelor „urbane" și a celor rurale.

Condiții istorice precare nu au îngăduit, se știe, existența în Orientul european, dincolo de secolele IV–V, a unor orașe în accepția clasică a cuvântului – în afara zonei de autoritate bizantină, bineînțeles – și din acest fapt a decurs o serie de consecințe pentru sfera culturii și, îndeosebi, pentru aceea a artei. Neputând fi vorba, până în secolul al X-lea, de așezări cu caracter cât de cât „urban" la Dunărea de Jos – „„Morisena urbs" din Banat sau cetățile dobrogene de pe fluviu, menționate în izvoarele ungare și bizantine sau cercetate direct pe cale arheologică, fiind primele care să poată revendica întrucâtva această calitate – ne este practic imposibil să recunoaștem în cei ce au lucrat până atunci, timp de șase secole, ceramica prefeudală de care a fost vorba, altceva decât un element popular, în chip preponderent țărănesc, trăind în așezări cu caracter rural sau numai ruralizat, de-a lungul epocii care a urmat dispariției autorității romane. Iată motivul pentru care socotim că în istoria culturală a unei Europe premedievale unde tocmai în acele timpuri și poate într-un chip mai accentuat decât până atunci, un întreg repertoriu de vechi motive decorative și simbolice (împletitura, elicea, roata solară) erau caracteristice pentru civilizația de nuanță folclorică a unor vaste întinderi, din Spania până în Caucaz, cultura prefeudală carpato-dunăreană a înscris, prin meșteșugul artistic al ceramicii, un capitol de artă populară care prelungea, spre mileniul al II-lea, tradițiile artistice – ele însele predominant populare în acest domeniu – ale autenticității greco-romane.

(Din *Premisele prefeudale și conceptul de „cultură populară medievală timpurie" la Dunărea de Jos*, Capitolul II al cărții *Bizanț, Balcani, Occident la î nceputurile culturii medievale românești (secolele X-XIV)*, Ed. Academiei RSR, București, 1974.)

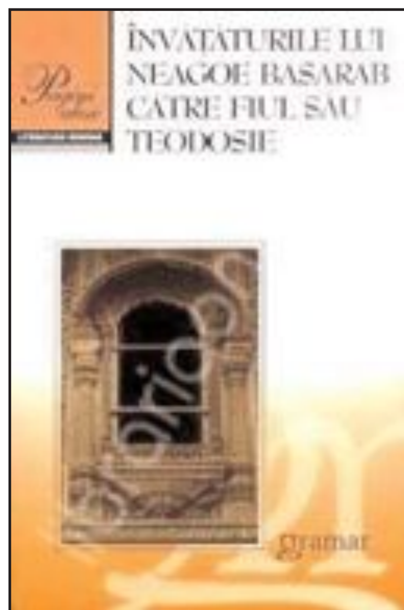
Arătându-i-se sfârșitul în curgerea zilelor, Neagoe, în suferințe doar de el știute, orânduind toate în țară și pace cu toți vecinii dinafară, alcătuiește *Testamentul* său din urmă! Umblând prin lumea din Răsărit și Apus, cercetând bibliotecile de pe acolo, adunând ca albina mierea din floarea științelor, având bucuria de la Domnul Dumnezeu de a-l întâlni pe Macarie, tipograful, cu care a lucrat la tipărirea sfintelor cărți și apoi mitropolit pe timpul domniei sale, pe patriarhul Nifon, pe care l-a ocrotit și de la care a învățat, pe Maxim Brancovici, învățatul mitropolit sârb, unchiul soției sale, Milița, grăitu-s'a de Duhul Sfânt să scrie *Învățăturile,* după care să trăiască Țara Românească și să domnească urmașul în domnie, fiul său Teodosie.

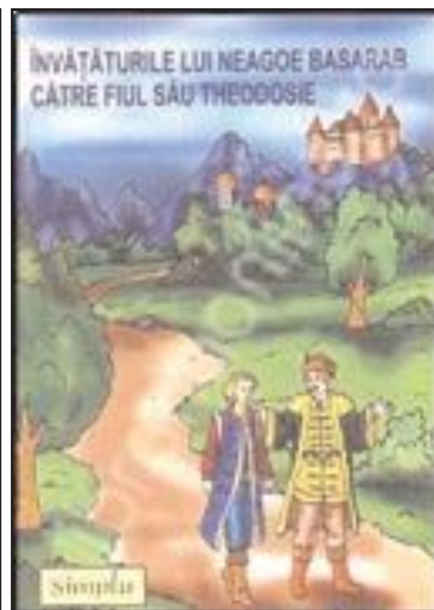
În sufletul lui de domn creștin ortodox și bazileu, purtând coroana împărătească a credinței în Hristos, a gândit să lase moștenire urmașilor săi, popor și domn de țară, ultimul său cuvânt, precum rosteau marii duhovnici și isihaști, înainte de a se odihni cu trupul în sălaș, sub lespede, și cu sufletul în fața judecății lui Dumnezeu.

Și așa, spre sfârșitul vieții pământești, Neagoe Basarab, știind că agarenii sunt nărăviți în fel și chip, că și cei din Europa își cam leapădă credința și pietatea, iar *casnicii săi* au nevoie de întărire în credință și înțelepciune, ne-a lăsat în dar *Învățăturile* sale ca drept testament, urmașilor-urmașilor săi.

Cartea cu *Învățăturile* lui Neagoe Vodă Basarab ar trebui să stea alături de *Biblie* și *Cartea de Rugăciuni,* la căpătâiul nostru.

Trebuie să ne reamintim că Neagoe Vodă Basarab a fost domnitorul care a îndemnat cele mai multe minți și condeie să se avânte la cercetare și scris, culminând cu traducerea din slavonă a *Învățăturilor* de către acad. G. Mihăilă, cu aparatul critic aferent și exegeza desăvârșită – am putea spune fără a greși – a paternității *Învățăturilor* neagoene, de profesorul Dan Zamfirescu, „fiul de suflet" al lui Neagoe Vodă Basarab.





Mitropolitul Antonie Plămădeală, în anul 1981, scotea de sub tipar *Dascăli de cuget și simțire românească.* Peste 50 de pagini sunt dedicate lui *Neagoe Basarab, Domn al culturii românești!* Întreg studiul este o frumusețe. Voi reda câteva crâmpeie: „Prin *Curtea de Argeș* și prin *Învățăturile către fiul său Teodosie,* Neagoe, voievod Basarab, și-a câștigat *un loc veșnic viu în istoria, cultura, civilizația și conștiința românilor.* Domn al culturii românești îndeosebi, a realizat în *Învățături,* ca și în catedrală, o sinteză românească originală între umanism și gândirea religioasă a vremii, sinteză care a surprins și a concretizat, în forme scrise și zidite, trăsăturile esențiale și fundamentale ale sufletului românesc, iubitor de frumos și de bine, realist și echilibrat".

Care ar fi textul care ne-ar îndritui să-l considerăm sfânt pe Neagoe Vodă Basarab, pe lângă toate cele, pe scurt, scrise aici?

Iată textul-cheie, din *Viața Sfântului Nifon* scrisă de Gavriil Protul: *„Ce vom spune despre lucrurile și mănăstirile pe care le-au miluit?… Și în toate laturile de la Răsărit până la Apus și de la Amiază-zi până la Amiază-noapte, toate sfintele biserici le hrănea și cu multă milă pretutindeni da. Și nu numai creștinilor fu bun, ci și păgânilor, și fu tuturor tată milostiv, asemănându-se Domnului ceresc, care strălucește soarele său și ploaia și peste cei buni și peste cei răi, cum arată Sfânta Evanghelie".*

Iar la sfințenia lui Neagoe Vodă Basarab este părtaș și Neamul Românesc pe care l-a domnit, că toate milele le-a făcut din zestrea lui cea darnică.

La așa popor cuminte,
Așa Domn!
La așa Domn Sfânt,
Așa Popor!



Tristan Corbière



Paula ROMANESCU

Divinităţile acelea numite de romani parce – Clotho, Lachesis şi Atropos, despre care grecii antici spuneau c-ar fi răspunzătoare de destinul omului muritor, mai puneau uneori la cale câte-o glumă (nevinovată, credeau ele!), torcând firul vieţii ori prea firav, ori mult prea rezistent, ori de-a dreptul lăsându-l dezlânat, cât să vadă dacă mergătorul pe sau după, este în stare să facă din el poveste sau mers de saltimbanc sub cupola marelui circ al lumii în care râsului îi va fi mereu şi lacrima pe-aproape.

Altfel cum ar fi de înţeles că unii oameni au fost parcă plasaţi dintru-nceput sub semnul unui blestem mereu reînnoit, mereu *altfel* amar!

Să facem o călătorie prin anii '70-'80 ai veacului al XIX-lea în Franţa. Drumeţi neaoşi cum suntem şi mai cu seamă cum am fost dintr-un alt joc al destinului care nu ne-a lăsat liber decât gândul, vom fi aflat desigur că pe vremea aceea în Paris răsărea din arta culorii lui Claude Monet un soare straniu, ca o părere tremurândă, care avea să se înalţe triumfal transformând în renume porecla de *impresionism* dată de un cronicăraş plastic.



Sub degetele lui Rodin, lutul a prins să întrupeze *Gânditorul,* Rimbaud se ilumina după o trecere printr-un anotimp de infern, Verlaine clama înţeleptit *„O, mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour” (O, Doamne, cu iubire m-ai rănit…).* Totul părea să fie *pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles,* cum ar fi zis Voltaire, cu un zâmbet malitios. Părea doar. Dar iată că prin anul 1883 apare în revista pariziană *Lutèce,* sub semnătura lui Paul Verlaine, un ciclu de studii grupate sub titlul *Poètes maudits,* dedicate unor poeţi contemporani lui care trecuseră prin viaţă aproape neluaţi în seamă, dar care, prin scrisul lor, lăsaseră adevărate comori de care posteritatea ar fi trebuit să nu rămână străină.

Primul dintre aceştia se numea Tristan Corbière, născut în anul 1845 şi retras sub iarbă treizeci de ani mai târziu, în 1875, fără să fi atins măcar vârsta Răstignitului, cel mai mare poet al suferinţei din ultimii două mii de ani.

Tristan era fiul unui scriitor în vogă pe atunci, Edouard Corbière, autorul unui roman care cunoscuse numeroase reeditări, *Le Negrier – Negustorul de negri,* şi care-l făcuse pe autor să se considere cel puţin egalul unui Dumas, cu-a lui *Damă cu camelii* cu tot, un castelan răsfăţat de soartă după care suspinau multe frumoase ale tipului acela care se visau castelane. Era bine instalat şi în ani (lăsase de mult în urmă vârsta cu numărul patruzeci) când a hotărât să-şi caute mireasă. A găsit-o: era o adolescentă de 17 ani care avea să-i dăruiască la vremea sorocită de legile firii un fiu. Tristă bucurie. Nou-născutul era foarte departe de ceea ce am numi un prinţişor din basmele cu *a fost odată…* Fizic, o caricatură la scară mică – diform, reumatic, tuberculos, un *Quasimodo d'après la lettre.* Copilul n-avea să cunoască decât grimasa de dezgust a genitorilor săi, braţele lui aşteptând zadarnic calda îmbrăţişare ca semn al iubirii lor. Adolescentul însă a ştiut să-şi aleagă nişte prieteni minunaţi, cu care descoperea frumuseţea naturii, acel *„temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses parole/* (când) *L'homme y passe à travers les forêts de symbole/ Qui l'observent avec des regards familiers” (Un templu de coloane de viaţă e natura/ Coloane printre care trec graiuri ne'nţelese/ Iar omul se preumblă printre păduri prea dese/ De sensuri ce-i ştiu bine doar din priviri măsura).* Prietenul care l-a învăţat să descopere sensurile din toate câte sunt cu frumuseţe însemnate se numea Charles Baudelaire. Un altul i-a vorbit de nişte *neiges d'antan,* ca tot atâtea văluri de neuitare în care se vor fi înveşmântat: *Flora, la Belle Romaine, Alcipiade,* cel frumos ca o femeie, nefericitul *Abélard* şi scumpa lui *Héloise, Berta cu piciorul mare...* până când, nesătulă, iarna timpului avea să-l acopere şi pe el lăsându-i însă răgazul de a-şi formula acel de neuitat epitaf în formă de baladă: *„Frères humains qui après nous vive/ N'ayez le coeur contre nous endurci/ Car se pitié de nous pauvres avez,/ Dieu en aura plus tât de vous mercis”. (Fraţi oameni care mâine veţi trăi/ Să nu ne judecaţi cu-nverşunare/ Căci dacă de iubire inima voast' o şti/ Şi de voi Domnul va avea-ndurare.)* Poetul acela de demult, trecut pe sub umbra spânzurătorii, se numea Francois Villon dispărut în 1463, la 32 de ani, fără urmă.

Fără urmă?! Dar poezia lui?!

Un altul i-a vorbit despre iubirea ca lumină, acel ceva pe care nu-l putem nega doar fiindcă noapte vine prea adesea: *„En est-il donc moins vrai/ Que la lumière existe/ Et faut-il l'oublier/ Du moment qu'il fait nuit?” (Să nu mai credem oare/ În limpedea lumină/ Doar fiindcă ne ajunge/ Şi noaptea? Nu e drept).* Ştia el ce spune, răsfăţatul *„enfant du siecle”,* Alfred de Musset, care băuse până la fund cupa amară a iubirii întru bucurie şi sfâşiere pentru acea *„brune aux yeux bleus”* care iscălea George Sand. Dar şi Baudelaire repeta ca într-o litanie: *„Soyez béni, mon Dieu qui donnez la souffrance!” (Slăvit să fii, Tu, Doamne, ce ne-ai dat suferinţa!).*

Tristan Corbière, adolescentul, n-avea motiv de-a nu fi mulţumit cu astfel de prieteni. Suferise din belşug, deci, slăvit să fii, Tu, Doamne!

Şi-au mai trecut câţiva ani. Tânărul Tristan avea un suflet frumos ca soarele, era tot numai iubire, dar



lumea, oarba!, nu vedea decât învelişul. Noul Quasimodo visa o Esmeraldă a lui. Unde era ea? Cum să-i ducă el întreaga bogăţie a sufletului ca un Graal de preţ? S-a întâmplat ca, într-o vară de la începutul anilor '70 ai veacului acela, o femeiuscă nurlie – Armida-Joséphina, care-şi zicea actriţă doar pentru că interpreta de minune rolul de întreţinută a unui aristocrat parizian, să apară împreună cu acesta spre a-şi plimba inutilitatea pe domeniile din vecinătatea Corbièrilor, de la Morlaix. Pentru tânărul Tristan, ea întruchipa iubirea însăşi, frumuseţea, lumina. Era în sfârşit îndrăgostit. Aflase iubirea. Numai că iubirea nu ştia de el. Curând cuplul de parizieni avea să plece. Sederea pe loc, fără să vadă chipul iubitei, existenţa departe de ea (de parcă ar fi fost vreodată cu adevărat aproape!), i se părea de neîndurat. Era sigur că ea va înţelege ce mult înseamnă pentru el şi-l va abandona pe grosolanul cumpărător al trupului ei adorat, iubind iubirea lui nepreţuită. Pentru aceasta pleacă la Paris, dar toate eforturile lui de a-şi face apreciată iubirea eşuează în ridicol şi dispreţ. Singura iubire la care ajunge este cea cu tarif. Este adoptat de un grup de tineri pictori scăpătaţi, care manifestau o mare atracţie pentru arginţii fiului de castelan de la Morlaix. O ţine tot în chefuri, beţie şi scandaluri. Iubirea lui, neprimită de *preascumpa* adorată, era împărţită acum cumpărătoarelor-vânzătoare de amor pe care le investea în sufletul lui cu virtuţi cum numai Ea… Începe să scrie versuri. Sensibilitatea lui – rană mereu deschisă, sângeră în jocuri de cuvinte de o sfâşietoare vibraţie, ca un ţipăt de lacrimă strivită sub greul unui zâmbet amar – acel *rire jaune* ca o grimasă, împletit în *Les amours jaunes* – titlul volumaşului de poeme pe care grijuliu, tatăl poetului, Edouard Corbière, avea să-l „sponsorizeze” cum se zice în veacul nostru deloc poetic, suprasaturat de versuri mai mult sau mai puţin sunătoare din coadă în care nu se întrezăreşte nici fir de simboluri, necum o pădure întreagă; poate doar un mărăciniş de ne-cânt…

Iată un posibil dialog pe care poetul îl redă în poemul *A une camarade (Unei camarade):*

– Ce-mi ceri să-ţi dau, femeie, târâturo,
Când eu te socoteam copil ceresc!
Iubire? – Mergi de-o caută, adu-mi-o, fur-o!
– Şi-atunci mă vei iubi cum te iubesc?

O, te iubesc cum şarpele-n ogorul
Ce-şi lasă pielea, se dă somnului…
Iubirea dintre noi şi-a şi luat zborul.
– Măcar să nu-mi stea-n dreptul soarelui.

Iubirea mea nicicând nu-i luată-n seamă,
E-o cerşetoare ce se teme foarte
De-a fi-nţeleasă, o boemă biată,
Mâncând răbdări şi bând doar libertate.

– E-o ciudăţenie? O jucărie?
– Se poate: însă una de valoare;
O jucărie spartă o poţi lipi, se ştie,
Dar a mea, dezlipită, nu face trei parale.

Hai să nu mai forţăm uşa întredeschisă-n vraja
Spre un şi-aşa prea des cucerit paradis
Şi să păstrăm din mărul verde cândva doar coaja
Sub fard înşelător de-amar fruct interzis…

– Ce n-am făcut noi doi, şi unul şi-altul!
– Nimic. Vezi, poate tocmai asta s-o înţeleg nu pot.
– Cine-a-nceput? – Eu, nu, ferească sfântul!
Cel ca va spune-n urmă: Asta-i tot!

Oricare-ar fi acela, tu aibi încredinţare
Că doar eu în capcană voi fi cel prins mereu
Iar dacă din greşeală sau doar din întâmplare
Tu n-ai fi-nşelătoare, tot m-aş înşela eu.

Hai să numim aceasta prietenie simplă.
Când dragostea să plece dă de veste,
Să n-o luăm în seamă scumpa mea ne-iubită:
Prea sunt adevărate minciunile aceste.

Amestec de sarcasm, autoironie, violenţă, cinism, derizoriu, poezia lui Tristan Corbière este o grimasă a raţiunii, este ecoul suferinţei unui om căruia viaţa i-a refuzat partea de iubire, echilibru, armonie, dându-i în schimb cu supra de măsură, reversul neprimitelor daruri.

De mila semenilor n-avea nevoie, în bunele sentimente nu credea, pretinzând chiar a prefera dispreţul. Şi totuşi, cât de prezentă nostalgia după o umbră de tandreţe adevărată, de înţelegere sau, de ce nu?, de clarul unei admiraţii din partea acestei lumi de nevăzători cu sufletul.

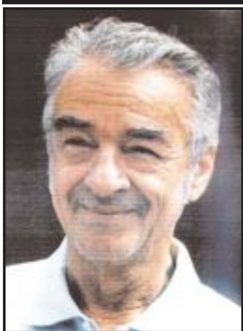
La fel ca marele său prieten Villon, poetul ne-a lăsat un fel de epitaf, *„pour rire”* , zice el:

Grăbeşte-te, pieptănător de mici comete,
Iubirile în vânt chiar părul tău vor fi,
Din ochiul tău holbat licurici vor ţâşni
Închişi în capete cu minţi încete. (…)

→



Cartea care vă așteaptă



Eseul despre existența umană, într-o nouă viziune

Acad. Vasile TONOIU

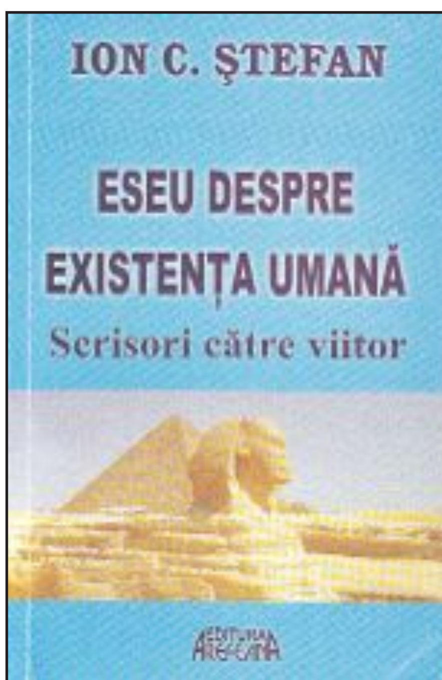
Poet, prozator, eseist și critic literar, Ion C. Ștefan este un nume bine cunoscut în literatura română, membru al Uniunii Scriitorilor, profesor de Limba și literatura română și directorul Editurii Arefeana.
A publicat peste treizeci de volume la editurile Cartea Românească, Albatros, Litera, Relief românesc, Meșterul Manole, Pan Arcadia, Semne, Artemis, Editura Academiei Internaționale Orient-Occident și altele. Am acum în față cartea sa *Eseu despre existența umană, Scrisori către viitor,* Ed. Arefeana, București, 2008.

Viața a vrut să fiu coleg de gimnaziu cu Ion C. Ștefan, în comuna Corbeni, din județul Argeș, apoi să nu mai știm unul de altul până nu demult. Abia după regăsire, am realizat cât am pierdut în acest lung răstimp în care, cum se spune, *ne pierdusem din vedere* – șansa unei prietenii care, în mod sigur, m-ar fi îmbogățit și stimulat cu o experiență de neînlocuit. Încerc, în anii aceștia târzii, să recuperez *timpul pierdut.*

Descopăr cu uimire și încântare că Ion C. Ștefan – numele lui literar se scrie întotdeauna așa – este un scriitor, în sensul etimologic, *complet* sau *aproape complet;* zic aproape, ca să nu-i răpesc viitorului ceea ce îi aparține, în chip firesc, în cazul unui spirit încă viguros și capabil de înnoiri. Așadar, scriitor aproape complet: poet, prozator, critic și istoric literar, eseist.

Îndeletnicirea sa ca profesor de Limba și literatura română, transmițând cunoștințe iscusit, ispitior și rodnic atâtor generații de elevi, va fi făcut ca practica scrisului literar, în genere, să aibă din ce în ce mai puține secrete pentru el. Această împrejurare nu a anulat, în practica scrisului propriu, buna spontaneitate și prospețime: ele se transferă și acum cititorului, îl țin *cu sufletul la gură,* până la sfârșitul lecturii. Ceea ce nu s-ar întâmpla dacă respectiva scriere ar fi doar făcută, savant și lucid, nu și născută.

Cronicile favorabile de care au avut parte poeziile și romanele sale constituie o validare a lor din partea unor cititori calificați, cu „expertiză" în materie, dar poate că entuziasmul cititorului oarecare – așa zicând – căci domnul Ion C. Ștefan, m-am convins, are fanii lui, face mai mult decât toate laudele (și cârtelile) cititorului de meserie. Consacrarea oficială, nu numai în plan instituțional, desigur, avea să vină odată cu primirea sa ca membru al Uniunii Scriitorilor.



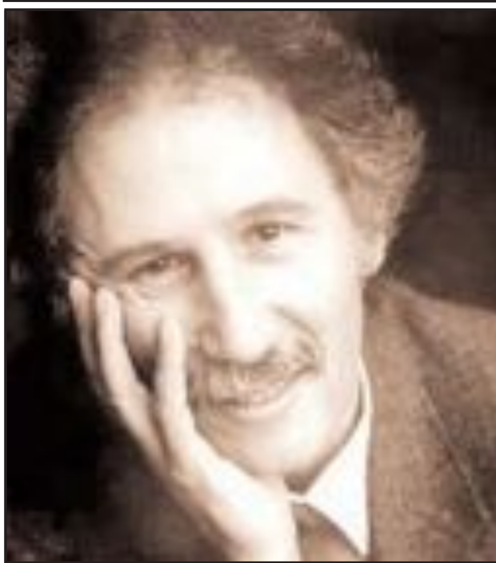
În privința eseurilor din acest volum, te izbește ușurința aparentă cu care Ion C. Ștefan ajunge la formularea justă și memorabilă a unei idei, ușurința – derivată din îndelungi exerciții intelectuale și spirituale anterioare – cu care străbate el gânduri grele sau cu care răzbate la ele, ca la un luminiș.

Se citește în filigran și grația cu care ocolește paradoxurile, aporeticile redutabile, dacă și când simte că ele depășesc nu atât resursele existențial-reflexive ale eseistului, cât puterile eseului ca gen de scriitură. Autorul găsește, aproape mereu, citatul potrivit, citatul decisiv. Arta citării o deprinsese ca profesor, a practicat-o deplin în lucrările sale cu caracter didactic și pedagogic, o știe și de la George Călinescu; acesta considera că momentul cu adevărat estetic din activitatea criticului îl constituie citatul: „A cita vrea să zică a izola ceea ce spiritul tău a creat din nou, dând fragmentului o valoare, recunoscându-l ca probabil produs al propriei fantezii" (*Simțul critic,* 1927). Dacă i-aș reproșa totuși ceva lui Ion C. Ștefan, ar fi faptul că, uneori, el este prea generos cu citări din autori nu tocmai originali; faptul că, alteori, gestul citării este în chip vădit grevat de hazardul lecturii.

Prin ce anume captivează, inclusiv în sensul literal al cuvântului, scrierile lui Ion C. Ștefan? Impresia mea este că el nu se apucă de scris, chiar dacă s-ar fi așezat, prin deprindere, zilnic și cam în același interval de timp, în fața paginii albe, nu mi-l închipui a se încredința direct tastaturii calculatorului – aceasta îndeobște intimidează, inhibă; așadar nu se apucă de scris până ce nu obține o stare specială: de sinceritate lirică în ordine emoțională, de bună dispoziție a minții, de acordare a ei secretă la activitatea ce o așteaptă, în ordine intelectuală. În sfârșit, sub raport etic-existențial, o stare de deschidere lăuntrică, într-o comunicare-comuniune, la celălalt: un *celălalt,* pe cât posibil, autonom, realmente existent în orizontul de proiecție al scrisului, având o structură de anticipație, un *celălalt* care să nu ne fie un simplu alter ego, operă a egoului propriu. O asemenea operă ne-ar ține, în genere, captivi egoismului, egolatriei, solipsismului moral – toate ruinătoare cu timpul pentru un scriitor de cursă lungă, cum este Ion C. Ștefan.

Acestei triple stări necesare scrisului îi răspund și îi corespund puteri și vocații ale omului cu care am fost coleg de gimnaziu. Se înțelege de ce încerc, de la o vreme, să recuperez timpul pierdut. O fac și citindu-l; îi îndemn și pe alții să o facă! Ion C. Ștefan este o conștiință contemporană profund antrenată în dezbaterile generatoare de idei estetice și filosofice: el întreabă și se întreabă, răspunde și dorește să i se răspundă – ceea ce și explică interesul mare al cititorului față de o astfel de carte.

Lacrima Anei



Marin Sorescu (19 februarie 1936, Bulzești-Dolj – 8 decembrie 1996), poet, dramaturg, prozator, eseist și traducător. Debutează în 1964, cu volumul de parodii *Singur printre poeți.* A publicat peste 20 de volume, multe dintre ele traduse în limbi străine. A primit de șase ori Premiul Uniunii Scriitorilor, Premiul Herder, multe alte premii. Redactor șef al revistei *Ramuri* (1978–1991), ministru al Culturii (1993–1995). A avut și expoziții de pictură. Câteva dintre cărțile sale: *Iona* (1968), *Tușiți* (1970), *La Lilieci* (1980), *Setea muntelui de sare* (1974), *Descântoteca* (1976), *Matca* (1976), *Trei dinți din față* (1977), *Tinerețea lui don Quijote* (1979), *Poezii alese de cenzură* (1991), *Diligența cu păpuși* (1998), *Scrânteala vremii* (2000). Cele două poeme alăturate sunt reluate din volumul *Apă vie, apă moartă* (Scrisul Românesc, Craiova, 1987), volum în care apar alte două poeme în care putem distinge aluzii la *Legenda Meșterului Manole,* anume, *Scara* și *Izvor de adăpat aripa.*

Lumina dată la rindea

Când prin perdeaua de ninsoare
O parte-a cerului mă doare,
E ca un icnet, ca un junghi,
Îmi cade cerul în genunchi.

Zăpada, vechea noastră blană,
Îmbracă vise și simțiri
Orice femeie e o Ană
În zidul altei mănăstiri.

Lumina dată la rindea
De fiecare fulg de nea
Face clăbuc de rumeguș?
Sau gândurile celor duși,
Să-și cate-n cer solar culcuș
Se-ntorc stratificate-n ea?

Gravida

Săraca! Era gravidă
Și poftea la cărămidă.
Se ducea la zid, zgâmșea,
C-un cuțit, lua cât poftea.

Ca găina mâncând var,
Coji de ouă și-nisip
Pentru minunatul chip
Din palatul de cleștar,

Ea-și clădea-n adânc copilul –
Ca pe-o sfântă ctitorie –
Și-și muta în sine zidul
Adăpat cu apă vie.

Tu lasă-te ușor: sicriele greuțe
Ale poeților au pentru gropari doar simplul rol
De cutii de vioară care sună a gol.
Ei te vor crede mort. Aș, capete prostuțe…
Grăbește-te, pieptănător de cometuțe!

Tristan Corbère este cel dintâi *„Poète maudit",* cu etichetă ca un înscris de noblețe acordat de un alt mare *„maudit",* Paul Verlaine – senior al poeziei franceze a cărui deviză i-a fost acel *„De la musique avant toute chose",* dar care în viață n-a fost decât o biată frunză moartă pe care vântul rău o poartă de-a pururea prin noi, spre dincolo de noi, în căutarea altor *non-hypocrites lecteurs* cărora poezia le rămâne măsură a dorurilor toate.

Despre răsfățatul parcelor, autorul acela în vogă prin a doua jumătate a veacului al XIX-lea, cine-ar mai aminti astăzi de n-ar fi fost tristul său fiu, Tristan!

Cam acestea ar fi coordonatele în care se încadrează poetul blestemat Tristan Corbière cu ne-iubirea aceea care i-a fost *Amours jaunes* și care avea să-i asigure în memoria capricioasă, dar nu întotdeauna uituca, numită istoria literară, o pagină însemnată de tulburător cânt-cuvânt, parcă pentru a proba iar și iar adevărul din cartea Apostolilor, un pic răstălmăcit: Fericiți cei săraci… în iubire, că aceia vor învăța să cânte cum nimeni n-a mai făcut-o până la ei: *Soyez béni, mon Dieu qui donnez la souffrance!*



Cartea care vă aşteaptă

Curajul credinţei



Daniel GLIGORE

Pentru cititorii români, cartea părintelui dr. Wim J. Lamfers, *Curajul credinţei,* apărută în toamna anului 2011 la Editura Arhiepiscopiei Argeşului şi Muscelului, cu binecuvântarea şi prefaţarea Înaltpreasfinţitului Părinte Arhiepiscop Calinic, este o noutate. Spun că este o noutate pentru că tratează atât aspecte esenţiale ale teologiei, eticii, culturii teologului german Dietrich Bonhoeffer (1906-1945), dar şi modalităţi prin care acesta s-a opus regimului totalitar instituit de Adolf Hitler.

Cartea este rodul unei vaste documentări, mare parte făcută la izvoare, în limba germană, începută cu mulţi ani în urmă, când părintele Lamfers a făcut cursurile doctorale pe această temă.

Cu precizie nemţească, lucrarea surprinde momentele importante din viaţa teologului Dietrich Bonhoeffer: copilăria fericită într-o familie înstărită, educaţia primită de la tatăl său, un gânditor cu simţul social pronunţat, medicul-psihiatru Karl Bonhoeffer (1868-1948), dar şi de la mama sa, Paula Bonhoeffer-von Hase (1876-1951), care provenea dintr-o familie de preoţi şi pictori. Conform tradiţiei germane, Dietrich studiază teologie în mai multe oraşe, având ca profesor pe renumitul teolog liberal Adolf von Harnack (1851-1930), editorul textelor patristice care, în calitate de membru al Academiei, a îmbunătăţit biblioteca regală. Dietrich îi devine asistent. La înmormântarea distinsului profesor ţine cuvântarea în numele studenţilor.

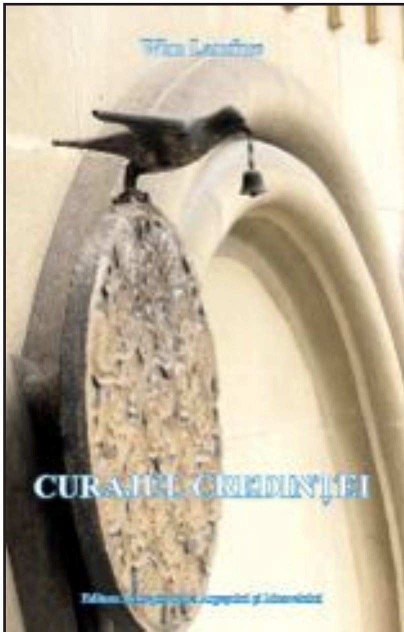


Lansarea cărţii, la Arhiepiscopia Argeşului şi Muscelului

De la tatăl său şi de la von Harnack, Dietrich Bonhoeffer se formează cu largi orizonturi sociale, considerând că „puterea trebuie să stea în slujba responsabilităţii: privilegiaţii sunt responsabili pentru cei nenorocoşi".

Având posibilităţi, Dietrich călătoreşte foarte mult în Europa, Africa, America. Este impresionat de rolul comuniunii în Biserică. În 1924, este marcat de evlavia credincioşilor care veneau, în Săptămâna Mare, în Santa Maria Maggiore, la spovedanie.

De la discipolii săi, dar şi din observarea directă, se convinge şi subscrie celor două idealuri ale clasicismului german: *Dienst* (slujire) şi *Verantwortung* (responsabilitate). Aceste două noţiuni vor avea un mare rol în teologia şi viaţa sa. Se regăsesc atât în cartea pe care o scrie despre eclesiologie – *Sanctorum communio* (*Comunitatea sfinţilor*), dar şi în lucrarea cu caracter filosofic *Akt und Sein* (*Act şi fiinţă*).



Ceea ce este specific pentru teologia lui Dietrich Bonhoeffer este că Biserica trebuie să fie înainte de toate o comunitate. „Biserica este comunitatea sfinţilor pe baza sacramentelor. Sfânta împărtăşanie este baza comunităţii. Oricât de diferiţi ar fi, sfânta cuminecătură îi uneşte pe toţi credincioşi în trupul lui Hristos."

Pe lângă toate aceste aspecte care ţin de teologia, filosofia şi etica lui Dietrich Bonhoeffer, de întâlnirea cu mari teologi occidentali (Karl Barth, Reinhold Niebuhr), dar şi răsăriteni, ortodocşi, care l-au determinat să introducă elemente ortodoxe în teologia sa (Ioan Mihălcescu, viitorul Mitropolit al Moldovei, călugărit cu numele Irineu, Zankow Ştefan), autorul cărţii evidenţiază şi contextul istoric în care a apărut, s-a dezvoltat şi menţinut la putere naţional-socialismul din Germania, pentru ca ulterior să prezinte modul în care Dietrich Bonhoeffer s-a opus, în calitate de reprezentant al Bisericii germane, dictaturii instituite de Hitler, suferind în închisoarea din Berlin-Tegel.

Având contact cu România încă din timpul studiilor făcute la Facultatea de Teologie Ortodoxă din Sibiu, între 1973-1974, având o soţie romancă, părintele Wim J. Lamfers cunoaşte foarte bine realităţile româneşti şi a putut face o paralelă între situaţia din Germania şi situaţia din România de după 1945. Acesta este unul dintre motivele pentru care un preot olandez tipăreşte o carte despre un teolog german, în limba română. Bonhoeffer, ca şi Ion Luca Caragiale, face deosebirea „între realitate şi aparenţă, între fiinţă şi mască".

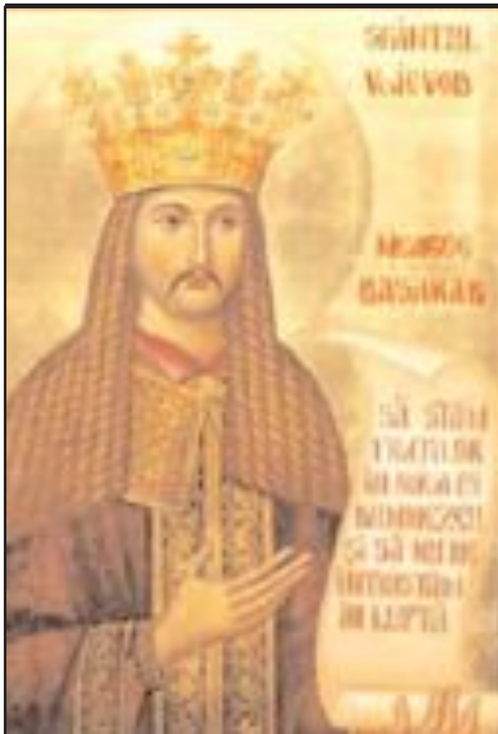
După cum mărturiseste în Introducere, „Teologia lui Bonhoeffer aruncă lumină asupra circumstanţelor într-un stat totalitar. Teologul curajos ne arată cum trebuie să se poarte Biserica faţă de un regim autoritar şi anticreştin, cum Biserica poate să combată o dictatură. Totodată ne dă sfaturi cum să reconstruim o societate afectată de minciună în care respectul pentru om lipseşte prea adesea. Teologul german ştie din experienţă cât distruge o societate totalitară şi că lipsa de etică, de echitate şi de libertate ne-a afectat fiinţa grav de tot. De aceea, ştie de care 'medicamente' avem nevoie, ca să ne vindecăm în sfârşit de rănile psihice create de o ideologie inumană. Fiindcă credinţa este pentru el întotdeauna mai mult practică decât teorie (precum în Vechiul Testament) şi tot timpul legată de actualitate, Bonhoeffer este un duhovnic ideal. Cu ajutorul unei terapii duhovniceşti şi cu ajutorul unei gândiri mereu actuale, ne conduce cu multă dragoste spre un trai mai uman în lumina lui Dumnezeu."

Dorinţa părintelui dr. Wim J. Lamfers este ca volumul de faţă, care are ca subiect un teolog ecumenic, să ducă la convorbiri cu un caracter irenic şi duhovnicesc între ortodocşi, greco-catolici, protestanţi şi romano-catolici, pornind de la spiritualitatea inspiratoare a lui Bonhoeffer.

Wim Lamfers s-a născut în 1950 la Utrecht (Olanda). A întrerupt studiile de teologie protestantă la Utrecht, ca să studieze în 1973-1974 teologie ortodoxă la Sibiu. A păstrat legături permanente cu România (soţia sa este romancă).

Din 1977, este preot reformat în Olanda. În 1998 şi-a făcut doctoratul la Utrecht cu o teză despre teologul luteran Dietrich Bonhoeffer (1906-1945). În 2002 a publicat o carte despre legătura între etică şi politică, libertate şi responsabilitate la dizidenţii Bonhoeffer, Václav Havel şi Andrei Pleşu. În 2009 a publicat, tot în Olanda, o carte despre viaţa monahală în România. În 2011 a publicat la Curtea de Argeş *Curajul credinţei,* despre teologia lui Bonhoeffer. A publicat articole cu caracter teologic şi filosofic în revistele: *In de Waagschaal, Glaube in der Zweiten Welt, The journal of eastern christian studies* (iniţial, *Het christelijk oosten*), *Pokrof, Drum* şi *Saeculum.*

Din învăţături...



De aceea, dascălilor şi fraţii mei, cercetaţi: mai bine ne este oare să lucrăm întotdeauna lui Mamona, cu griji lumeşti, sau este mai bine să urmăm vieţii celei bune a prietenilor noştri care au fost înainte de noi, să plângem aici puţin, iar acolo să ne veselim mult cu Domnul nostru Iisus Hristos, ca niciodată să nu fim despărţiţi de dumnezeiasca lui dulceaţă? Căci cât de mult sus-zişii împăraţi şi domni, şi patriarhi cu mitropoliţi, şi egumeni cu duhovnici, şi stăpânitori cu bogaţi şi săraci n-au căutat la lucrurile pământeşti, drept care au văzut prea-luminata faţă a Domnului nostru Iisus Hristos; noi însă nu avem dragoste către Domnul. De aceea zic împăraţii şi domnii că este anevoie a ţine împărăţia şi domnia, patriarhii cu mitropoliţii zic că este anevoie a păzi patriarhia şi mitropoliia, şi egumenii cu duhovnicii şi cărturarii zic: „cu mare trudă ţinem cinul călugăresc". Şi mulţi din oameni îşi împrăştie gândurile în multe părţi. Unii laudă curăţia, iar alţii laudă postul şi înfrânarea, unii smerenia şi milostenia, iar alţii binecuvântează răbdarea şi ascultarea.

Ştim şi noi că acestea toate sunt bune, dar toate acestea bunătăţi de la cine vin? De la Domnul nostru Iisus Hristos. Căci cel ce are minte curată, care este temelia tuturor celor bune, nu caută numai spre curăţie şi post şi înfrânare, şi spre rugăciune şi smerenie, sau să-şi îndrepte gândurile sale în multe părţi, ci lasă toate acestea şi se ridică sus cu mintea şi se îmbracă în dragostea Domnului, ca în zale, şi acela nu se îngrijeşte nici de împărăţie, nici de domnie, nici de patriarhie, nici de mitropolie, nici de călugărie, şi nici de vreun alt lucru pământesc, de care ne îngrijim noi, ci numai să iubească din tot sufletul pe Domnul. Mare lucru este a iubi pe Dumnezeu din toată inima, după cum Dumnezeu însuşi atotţiitorul, când a întrebat pe preaiubitul şi mai-marele între ucenicii săi, apostolul Petru, nu l-a întrebat de rugăciune şi post şi înfrânare şi smerenie, nici de curăţenie şi răbdare şi milostenie, ci numai i-a zis: „Mă iubeşti, Petre?" El i-a răspuns şi a zis: „Da, Doamne, tu ştii toate, [ştii] că te iubesc!" Pentru că Iisus ştia că, dacă-l va iubi din toată inima, toate harurile se vor pogorî asupra lui, şi postul, şi rugăciunea, şi curăţia, şi înfrânarea, şi smerenia, şi ascultarea, şi răbdarea.

Drept aceea, şi noi, dacă vom iubi pe Domnul din tot sufletul, harul lui Hristos va pogorî asupra noastră de la atotputernica lui dreaptă, şi postul, şi rugăciunea, şi curăţia, şi înfrânarea, şi smerenia, şi milostenia, şi răbdarea, şi ascultarea, pentru că toate bunătăţile în mâinile lui sunt. De aceea, să nu ne împrăştiem gândurile noastre peste tot, ci numai către prea-darnicul Dumnezeu, de la care vine tot harul, ca să împărăţim cu dânsul în veci.



România de pretutindeni



Un argeșean prin lume
Popas în Spania (V). Toledo

Ion PĂTRAȘCU

Am vizitat Toledo de patru ori și tot aș mai merge acolo. Aceasta, pentru că sunt puține orașe în lume care să fie incluse integral pe listele UNESCO ale *Patrimoniului artistic și cultural al omenirii.* Apoi, după spusele spaniolilor, Toledo nu este doar un capitol de anale ale țării, orașul este însăși expresia istoriei Spaniei. Prima descriere a cetății Toledo a fost făcută de Titus Livius în patru cuvinte: *un mic oraș fortificat.* Între timp, orașul a avut perioadele lui de glorie, care își găsesc expresie la tot pasul. Rămâne pregnantă atmosfera aceea de Ev Mediu, pe care o simți când te afli pe străzile urbei. De aceea, Toledo este considerat și astăzi unul dintre cele mai importante centre ale culturii medievale europene.

Orașul a fost și a rămas, probabil, o palpitantă expresie a acelei simbioze culturale unice, care s-a plămădit timp de secole prin conviețuirea pașnică a creștinilor, arabilor și evreilor. Din păcate, el a fost și locul de persecuție nemiloasă a evreilor, începând de la finele secolului al XV-lea. Însă, din fericire, rezultatul acelei conviețuiri se regăsește peste tot. Și aceasta începând chiar cu vechile porți ale orașului, ele însele opere de patrimoniu, adevărate documente ale secolelor XI–XII. Astfel, *Puerta Bisagra* (în arabă, *Bab-sagra*) era punctul cel mai accesibil în oraș; *Puerta del Sol* (*Poarta soarelui*) evidențiază un minunat stil mudejar; *Bab al-Yahud* (*Poarta evreilor*) asigura accesul spre cartierul evreiesc al orașului.



Catedrala Primada

Dar, să o luăm mai pe îndelete, începând cu începutul. Cum au ajuns arabii în Toledo? Hazardul? Poate că da, poate că nu. Califatul de la Damasc nu planificase inițial extinderea imperiului său și pe pământ european. Surse arabe susțin că ideea traversării strâmtorii dintre Africa și Europa a aparținut contelui Julien, guvernator al enclavei grecești Ceuta, care avea și el ambiții de cuceritor. Expediția din anul 711 a fost condusă de Jabal Tariq, de la care vine și numele de astăzi al Strâmtorii Gibraltar. În variantă spaniolă, arabii ar fi fost *invitați* de fiii regelui vizigot, Wutiza, pentru a-l alunga de pe Tronul Regatului Toledo pe uzurpatorul Rodrigo. Acceptând invitația, arabii au venit, l-au biruit pe Rodrigo, dar au și rămas pentru mai multe secole.

Istoricii s-au tot întrebat cum de a fost posibil ca maurii să cucerească Peninsula Iberică într-un timp așa de scurt. Explicația s-ar găsi în toleranța arătată pe atunci de Islam, care a permis creștinilor și evreilor libertăți religioase depline. Probabil că maurii încă se mai ghidau după textul Coranului: *credincioșii sunt unul oglinda celuilalt.*

Revenind la Toledo de astăzi, voi încerca să prezint, aleatoriu, câteva elemente particulare, definitorii pentru acea unitate culturală perfectă a orașului. Sunt tentat să încep cu *Catedrala Primada,* fie doar și pentru faptul că ea a fost dedicată momentului eliberării de sub arabi, în anul 1212. Este edificiul care se numără printre cele mai mari catedrale din lumea creștină. În perioada îndelungată a construcției, la structura gotică s-au adăugat elemente specifice stilurilor baroc și neoclasic. Însă, și stilul mudejar este foarte prezent, mai ales la plafoane, care îmbină armonios coloristica Renașterii cu măiestria artistului mudejar. Același lucru se poate constata și la capitolul decorațiuni. Catedrala se distinge nu doar prin dimensiuni și sinteza mai multor stiluri arhitectonice. Ea este considerată și una dintre cele mai opulente catedrale ele lumii. Este un adevărat tezaur material și cultural, pe care nici spaniolii nu se încumetă să-l descrie în detaliu. Totuși, să amintim de Marea Custodie din Capela Tezaurului, acea machetă de catedrală, în greutate de 250 de kg și înaltă de 3 metri, pe care sunt asamblate 5.600 de piese diverse, dintre care 260 de figurine. Au fost folosite 183 kg de argint și 8 kg de aur. Un alt element de reținut: Catedrala este și o veritabilă galerie de pictură, unde El Greco se remarcă prin *Colecția Apostolilor.* Specialiștii în iconografie susțin că Apostolii lui El Greco au fețe alungite, asimetrice, pentru a da expresie celor mai profunde gânduri ale *celor aleși.* Se cuvine menționată și semnificația istorică a celor 51 de fotolii ale Corului. Spătarele lor, din lemn de nuc, sculptate de mână, înfățișează scene memorabile din bătălia pentru eliberarea Granadei de sub mauri.

Mărturii despre prezența evreilor în Toledo găsim din plin în *Barrio de la Juderia,* cartierul evreiesc. *Sinagoga lui Samuel Levy* sau *Transito* (sec. XIV), a fost construită în stil maur, cu tavane din lemn sculptat manual, printre cele mai deosebite din Spania. Acolo se păstrează nu doar *Rulourile Sacre* (*Sepharim*), cu *Legea Tora,* dar și cele mai frumoase inscripții ale Evului Mediu: *Aceasta este ușa lui Jehovah, prin care intră cei drepți; Deschideți ușile să intre cei drepți, apărătorii dreptății.* Cea mai veche sinagogă din Toledo este, însă, *Santa Maria la Blanca* (începutul secolului al XIII-lea), care prin coloanele și arcadele sub formă de potcoavă, prin decorațiunile mudejar foarte elaborate, o fac să fie mai aproape de o moschee decât de sinagogă. Ea este însă cea mai bogată și mai prestigioasă sinagogă sefardină. Restaurată la forma originală, sinagoga este astăzi deschisă publicului ca muzeu. Acolo au fost concentrate dovezi despre cultura ebraică nu numai din Toledo, dar la nivelul întregii Spanii. Și aici este o inscripție, în ebraică și arabă, care spune: *Să fii binecuvântat când intri și când ieși!*

În ceea ce privește prezența maură, aș menționa mai ales celebra *Școală de traducători din Toledo,* care a avut un rol determinant în transferarea către vestul Europei a științelor arabo-islamice. Se vorbea chiar despre o *știință secretă* a islamului. După anul 700, timp de circa zece secole, în lumea musulmană se găseau unii dintre cei mai renumiți savanți, aflați în avangarda descoperirilor științifice din medicină, astronomie, inginerie, hidraulică, matematică, chimie și cartografie. Prin numărul impresionant de traduceri din greacă, siriană, persană și ebraică, civilizația arabo-islamică era conectată la marile valori ale timpului. În condițiile conlucrării armonioase, de care aminteam mai sus, cărturarii evrei au avut un rol deosebit în traducerea și diseminarea științelor rezultate din laboratoarele și cărțile musulmanilor. Așa a fost ajutată Europa de Vest să se desprindă de întunecatul Ev Mediu.



Puerta del Sol

Școala de traducători din Toledo era considerată o extindere a renumitei *Case a Înțelepciunii* din Bagdad, cunoscută drept o adevărată Academie de științe, bibliotecă publică și observator astronomic. Vorbind de astronomie, trebuie menționat că în Toledo s-a născut celebrul astronom Az-Zarquali care, în lucrarea *Tabelele de la Toledo,* stabilea pentru prima dată apogeul solar în raport de stele. Însuși Copernic mărturisea că el îi datora totul lui Az-Zarquali.

În orașul vechi mă întâlnesc și cu Miguel de Cervantes – cu statuia lui, desigur – care *m-a asigurat* că localitatea Toboso nu este inventată, ci există cu adevărat în provincia Toledo. El a admis, totuși, că a inventat-o pe Doña Dulcineea, la picioarele căreia Don Quijote așternea toate *victoriile* sale. Cunoscându-i deviza: *beau pentru că am ocazia, dar uneori beau pentru că nu am nicio ocazie,* am decis să-l invit pe Miguel la un pahar de vin. Spre surprinderea mea, el a pregetat. Era probabil extenuat de viața sa aventuroasă, care nu se reflectă nici pe departe în figura veșnic actualului cavaler al tristei figuri, Don Quijote.

Spre Toledo mai eram îndemnat și de dorința de a-mi continua călătoria pe urmele lui Domenikos Theotocopoulos, cel mai mare pictor al Greciei. Fusesem la locul lui de baștină, Iraklion, din insula Creta, mai poposisem și în unele orașe italiene, unde el și-a desăvârșit arta, alături de mari maeștri ai penelului precum Tizian, Tintoretto, Veronese sau Correggio. Când am ajuns la Toledo, l-am găsit pe pictorul grec cu numele de El Greco și faima recunoscută de cel mai autentic dintre pictorii spanioli, de excelent exponent al manierismului din țara de adopție. Am avut șansa de a admira pânze renumite ale lui El Greco la *Catedrala Primada, Casa memorială* și la celebrul *Muzeu Prado* din Madrid. La *Casa memorială* sunt păstrate câteva dintre cele mai extraordinare tablouri ale sale, printre care: o versiune a tabloului *Lacrimile Sfântului Petru,* picturi ale tuturor apostolilor, precum și imaginea halucinantă a *Sfântului Bernadino,* cu trupul alungit, în încercarea pictorului de a exprima spiritualitatea. Totuși, cea mai faimoasă pictură a lui El Greco este considerată a fi *Înmormântarea contelui de Orgaz,* care astăzi asigură faima *Bisericii San Tomé.* Tabloul impresionează, printre altele, și prin realismul cu care sunt înfățișați nobilii toledani ai acelor timpuri.

Pentru noi, românii, *El Greco reprezintă un capitol aparte. Celebra Colecție de artă a regelui Carol I* cuprindea și nouă dintre cele mai valoroase pânze ale lui El Greco. Printre ele, *Isus purtând crucea, Logodna Fecioarei, Închinarea păstorilor, Sfânta Familie.* Ele constituiau o parte substanțială a averii suveranului român. Este de notorietate faptul că, în testamentul lui Carol I din 1899, se preciza: *această galerie de tablouri va rămâne pentru totdeauna și de-a întregul în țară, ca proprietate a Coroanei României.* Testamentul este singura mărturie publică despre cele nouă tablouri semnate de El Greco, este acel martor tăcut din *sala de judecată* a istoriei noastre contemporane. Cât despre tablouri, Dumnezeu cu mila!

La capitolul despre El Greco, este musai să-l invităm în scenă și pe Alexandru Busuioceanu, istoric de artă, profesor, poet, critic literar, eseist, diplomat și traducător. De foarte tânăr, el a fost considerat o somitate a culturii europene. Se dovedise un critic de artă valoros prin numeroasele sale studii privind viața și opera lui El Greco, Iser, Luchian, Andreescu, Brâncuși și enumerarea ar mai putea continua. Cu o asemenea autoritate, Alexandru Busuioceanu a fost pe deplin credibil atunci când confirma paternitatea celor nouă tablouri ale lui El Greco, aflate în colecția amintită mai sus a familiei regale din România.

Când vorbim de Alexandru Busuioceanu, avem în față o figură emblematică a exilului literar românesc de după cel de Al Doilea Război Mondial. Ca mulți alți oameni de cultură români, și-a început și el activitatea în străinătate ca reprezentant oficial al României. Din 1942, el funcționa în calitate de atașat cultural la Legația României din Madrid. Nu a vrut nici el să se pună în slujba regimului politic impus în România, hotărând să rămână în Spania.

→



România de pretutindeni

Scrisoare din San Francisco: Grand Forks



Nicolae CIOBANU

Orășelul din British Columbia (Canada) numit Grand Forks, pe care l-am vizitat acum doi ani, are aproximativ 5.000 de locuitori și este așezat între albiile a două râuri sinuoase, care se unesc în furculiță în partea de sud-est a micii și singuraticei localități montane. Asezământul a fost inaugurat pe la 1800 de către sectanți dohobori ruși, cu perspective larg deschise spre viitorul globalizat, dacă ne gândim că nu de multă vreme s-a deschis un restaurant chinezesc ce oferă la prețul de un dolar farfuria cu orez, înnobilat printre legume cu pătrate de carne, și un aprozar unde un indian muncește din greu, vânzând legume proaspete, cumpărate dimineața de la harnicii fermieri locali, ce nu mai au timp să-și speculeze rodul muncii.

Oamenii sunt foarte comunicativi și politicoși, chiar și cu străinii, sistemul de ajutor social fiind mult mai liniștitor decât cel din SUA. Industria forestieră, turismul și, mai ales, fumatul marijuanei în liniștea sălbăticiei cred că sunt singurii factori care-i mai țin pe localnici să nu plece către tărâmuri ceva mai animate. Orășelul este înconjurat de munți cu păduri dese de brad, de lacuri și văi, prin care nu a călcat picior de om până în prezent și, mai ales, de o tainică și mută sălbăticie, 100% compatibilă cu intimitatea privată. Este paradisul încă nepoluat al sălbăticiunilor, d-aia se pare că este și așa de minunat. „Carnea" de caprioară umblă proaspătă prin oraș, curți și grădini, fără să fie cineva interesat s-o guste. Urșii însă sunt mult mai obraznici, vrând deseori să intre în alimentară, la cumpărat fără card de credit. Natura a dotat împrejurimile cu zeci de lacuri minunate, cu ape limpezi și nepoluate de imaginația și imaginea ființei umane. Lacul Cristina, de exemplu, are 100 km lungime și este cel mai mare din împrejurimi. Amenajările publice sunt de invidiat, iar accesul, să nu-ți vină să crezi, absolut gratis. Nu este singurul petic de apă. Unde nu te aștepți, prin pădurea deasă de conifere și stejar canadian, răsare câte o oglindă albastră marcată discret de nuferi și mister. Pe unul dintre malurile celui mai mic lac pe care l-am vizitat, cu o rază de 500 m, se află de vânzare un teren de 2 acri, cu o cabană mică, totul la prețul de 40.000 de dolari. Tentant, singura problemă fiind că, din octombrie până în mai, este un frig de-ți trece pofta de turism de vară...



Din toată Canada de vest și de est vin turiști atrași de sălbăticie, exclusiv cu mașina sau motocicleta, deoarece această zonă virgină și fără reguli „turistice" se află la 180 km de cel mai apropiat aeroport.

Pe malurile râului scăpat din furculiță, sunt amenajate prin luncile zăvoaielor locuri plăcute și sigure unde poți sta cu cortul sau RV-ul, absolut gratis, copleșit de liniștea și frumusețea naturii. Iarna sunt deschise pârtii de schi foarte moderne, mobilate cu cabane rustice, unde fumatul de orice fel de plante organice *nu* este interzis.

La aproximativ 20 km de Grand Forks, către vest, se află cel mai mic oraș din British Columbia, numit Green Valley, de care ai șansa să treci fără să-l vezi dacă strănuți și ești la volan cu 80 km pe oră. Localnicii sunt renumiți prin calitatea preparatelor lor de patiserie (pe bune, chiar sunt extraordinar de clasice!), specialitatea casei pentru vizitatori fiind însă plăcinta cu marijuana, făcută pe loc, la comandă.

În sfârșit, după atâta frumusețe aruncată așa departe, vă las imaginația să definească lunga și alba iarnă canadiană, unde toată lumea hibernează mental, fumând la gura sobei ce-a agonisit de cu vară, de pe culmile verzi și ecologice ale sălbăticiei nordului.



Scrisoare din Andaluzia: „Metoda pătrățelelor"

Gabriela CĂLUȚIU-SONNENBERG

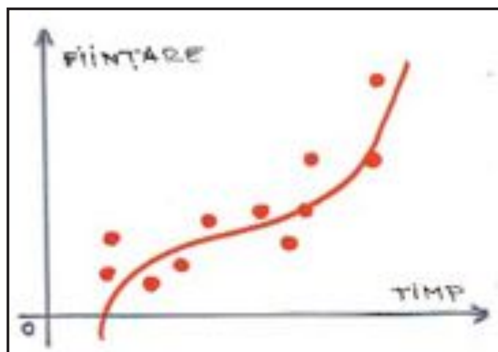
Eu cred că, de fapt, sunt o fire tactilă. Ori de câte ori mi se întâmplă să am o răfuială cu mine însămi, mă răzbun pe cale haptică, „exportând" excesul de energie prin buricelele degetelor. Pe vremuri, senzația de „descărcare" mi-o procurau acordurile de chitară. Eram în stare să exersez la nesfârșit, până-mi apăreau bătături la degete. Mai târziu, am insistat pe lângă părinții mei să-mi cumpere o pianină, ale cărei taste le loveam cu ardoare. Dar degetele mele sunt cam mici...

În perioada agitată de după evenimentele din decembrie, mi-am descoperit dexteritatea de a dactilografia, manevră care îmi permitea să fiu la curent cu totul, fără obligația de a mă afișa în față, când se adoptau decizii.

Mai nou m-am inițiat în... tricotat. Nu e glumă! Se poartă în cele mai selecte cercuri. Până și Madonna s-a molipsit. În studenție scriam de zor. Mă amuză acum amintirea traducerilor pe care le făceam ca să mai câștig un ban. Erau o sursă bună de venituri și un exercițiu binevenit de aprofundare a limbilor. Pentru a se alinia rapid cu străinătatea, față de care fuseserăm izolați atâta amar de vreme, piața intelectuală generase brusc o cerere enormă de traduceri. În special textele de natură tehnică erau solicitate. Pe mine picase pleașca să traduc din germană normele DIN, acea adevărată „biblie" pentru inginerii din întreaga lume. Munceam cu spor și pasiune și recoltam laude, dar uneori termenii de specialitate depășeau chiar și cunoștințele mele tehnice solide, dobândite la liceul cu profil de matematică-fizică. Atât eu, cu germana, cât și prietena mea, care traducea din engleză, ne minunam câteodată de perlele pe care produceam: în loc de „metoda celor mai mici pătrate", scăpam o „metodă a pătrățelelor" de toată frumusețea iar pe post de „câmp magnetic" aterizau „câmpiile reciproc atrăgătoare". Nu era de mirare, când până și profesioniștii de sincron de prin cinematografe inventau personaje-fantomă precum „Generalul Staff", care lua decizii din umbră, fără să apară vreodată pe ecran.

Recent, la scurt timp după moartea subită a prietenei mele Eli, m-am postat cu mâinile mele neastâmpărate la tastatură. De-atunci lucrez la acest fișier, care acum se apropie de final. Degetele îmi aleargă, de parcă o mână nevăzută mi-ar dicta gândurile. Cine știe, poate că există totuși acea telepatie universală în care eu am refuzat să cred, o transmitere involuntară de date „wireless", o presupusă „câmpie atrăgătoare". Iar eu nu fac decât să decodific ceea ce recepționez.

Expresia permanentei căutări s-a materializat în cazul meu sub forma literelor. În schimb, cum prietena mea iubea matematica, cu siguranță ar fi preferat cifrele. Sunt sigură că ar fi ales o formulă foarte complicată pentru a descrie ce s-a întâmplat cu noi. Am căutat o analogie mai pe înțelesul meu și m-am pomenit din nou confruntată cu *metoda celor mai mici pătrate.* Nu vă speriați, nu e așa de grea:



Dacă, în urma unor observații repetate, am marca într-o diagramă punctele prin care noi și alții, care ne sunt dragi, am trecut de-a lungul timpului, am obține un fel de „norișor alungit". În compoziția lui ar intra un curcubeu de oameni (familie, prieteni, adversari), câteva locuri de tainică regăsire (în cazul prietenei mele, Munții Făgăraș sau Piața Romană), o sumă de stări și emoții puternice (intrarea la facultate, o moarte neanunțată), câteva răscruci cu boli grele, o seamă de cuvinte care ne-au atins prin poezii, idei filosofice și cântece obsedante. *Ne-am întâlnit de câteva ori/ Cu niște munți, cu niște copaci,/ cu niște ape/ (Pe unde-or mai fi? Mai trăiesc*?), vorba lui Marin Sorescu.

Traseul pe care îl căutăm toată viața, cel care ar aproxima optim traiectoria noastră prin timp și spațiu, atingând pe cât posibil punctele care au contat pentru noi, unindu-le și dându-le oarecum un sens, ar fi acea *curbă a celor mai mici pătrate.* Funcție de variabilele vieții noastre, ea de fapt nu face nimic altceva decât să minimizeze suma pătratelor abaterilor noastre de la idealul „drumului optim". Ar putea arăta cam ca în figura alăturată.

Pe axa „pământeană" am avea timpul iar pe cea către cer, ființarea, ca-n heideggerianul *„Ființare și timp".*

Totuși, formula e prea frumoasă pentru a putea fi adevărată, căci avem de-a face doar cu un *ideal.* Așa se descrie o viață, una din multe. La unii e mai abruptă, la alții mai lină. Nu se poate spune care e mai bună, care e mai rea. Ele sunt așa, viețile; noi suntem așa, oamenii, iar funcția pe care o descriem – în cifre, litere, culori sau sunete (fiecare are forma sa preferată) – depinde de faptele noastre. Fiecare gest mărunt contează.

Numai noi putem „colora" punctele noastre de parcurs cu nuanțele noastre personale, având grijă să nu „bruiem unda de culoare" a celorlalți. Poate că, în timp, ne-ar ieși o diagramă concentrică, al cărei punct central suntem noi: o mandală superbă, unică, irepetabilă. Cu siguranță, teza mea ar fi fost pe gustul prietenei mele, care era fascinată de practicile și de filosofia budistă.

Rămânem totuși cu picioarele pe pământ și recunoaștem că e imposibil să ne iasă combinația aceasta perfectă. Putem spera cel mult într-un model care aproximează realitatea, în mod cât mai veridic cu putință. Să fim bucuroși dacă ne reușește măcar cât de cât acolo o urmă coerentă, o metodă mai pământeană, mai *de... pătrățele.*

În fond, parcă poți să știi? Câtă vreme model de rezolvare nu există, ecuația rămâne deschisă...

Acolo, el a vorbit, a scris și a simțit românește până în ultima clipă a vieții. Colaborând la o revistă din Madrid, Alexandru Busuioceanu a reușit să-i aducă, pentru prima oară, în atenția spaniolilor pe Lucian Blaga și Vasile Pârvan.

Deși dorul de limba română nu l-a părăsit niciodată, el s-a impus și ca un remarcabil scriitor spaniol. Publicarea, în 1946, a volumului de versuri *Poemas patticos* i-a adus faima de *cel mai bun poet de limbă spaniolă al momentului.*

Nu există îndoială că tot exilul cultural românesc din Spania a avut o contribuție notabilă la propagarea valorilor țării de origine și la mai buna cunoaștere reciprocă a celor două popoare, însă Alexandru Busuioceanu a realizat o performanță unică pentru acele timpuri: a reușit să înființeze *Catedra de limbă și literatură română* la o universitate madrilenă, cu introducerea limbii române ca obiect obligatoriu de studiu.

Deși, astăzi, Alexandru Busuioceanu nu mai este un necunoscut în țara lui de origine, nu strică, însă, să fie evocat și el cât mai des alături de alți reprezentanți devotați ai spiritualității românești.



Orizont științific



Viața rațională în univers

Alexandru MIRONOV

Vă invit la o plimbare prin grădina mea, Universul. Plimbare impusă minții mele de world wide web. Căci, într-adevăr, uluitoare unealtă, internetul! Perversă mașinărie! Teribil fenomen social, cu capacitatea de a schimba din temelii societatea lui Homo sapiens. Gândiți-vă doar că, foarte curând, în 3-4 decenii, întreaga bibliotecă a lumii va urca pe Net, oferind oricărui Sapiens toate roadele tuturor minților creatoare din toată istoria Pământului! Că bancherii – adevărații stăpâni ai lumii de astăzi – vor trebui să-și raporteze (nu vor avea încotro, hackerii-detectivi vor afla oricum!) veniturile uriașe și sumele gigantice care se transferă (acum, circa 3.000 miliarde dolari zilnic) de la bogătaș la bogătaș. Și – amănunt teribil de important – că toate lucrările, încercările, ipotezele tuturor oamenilor de știință – Homo faber – vor ieși din izolarea „turnului de fildeș" al savanților, pentru ca oricine să se poată „înfrupta" din ele și, mai mult, orice minte strălucitoare să poată veni să adauge, să definitiveze, să completeze halca (sau stropul) de cunoaștere trâmbițat pe scena festivă a lumii.

Din această ultimă categorie fac parte revistele de știință, chiar cele ultraspecializate pe un domeniu îngust pe care ți le semnalează link-urile (punțile, legăturile) atunci când te interesezi de un fenomen, o teorie, un adevăr matematic, o lege a naturii. De pe o astfel de publicație excentrică (physics.pop-ph) am cules cu ceva vreme în urmă un articol senzațional care nu de fizică se ocupă, ci de... viața rațională în Univers, de posibilitatea ca Eti superevoluați să bântuie – sau nu – Galaxia noastră sau altele, de legile fizicii care îi lasă – sau nu-i lasă – să-și facă de cap în Universul locuit. Autorul articolului se numește Frank J. Tipler, este o somitate în Departamentul de Matematică și Fizică al Universității Tulane din New Orleans (SUA) și, aflăm, este implicat în cercetare nexialistă, interdisciplinară, pe numeroase proiecte. În „abstract"-ul (rezumatul) lucrării sale „Inteligent Life in Cosmology", profesorul Tipler își face KO cititorii de la primele rânduri, anunțând de ce crede el că viața rațională poate fi foarte rar întâlnită în Cosmos! Are trei motive fundamentale pentru această afirmație: 1) evoluția vieții spre rațiune este extrem de improbabilă; 2) dacă Eti ar exista, ei ar fi fost de mult vizibili aici, la noi, pe Pământ (așa-numitul Paradox al lui Fermi); 3) dacă viața inteligentă ar fi comună în Univers, membrii „triburilor" raționale și-ar fi epuizat de mult resursele planetelor pe care s-au născut și s-ar fi stins, ca civilizație.

Cu ani în urmă, profesor de matematică fiind în Maroc, mă las provocat de editorul Ilarie Hinoveanu de la „Scrisul Românesc" și pornesc, în vacanțe, pe urmele unui mare mitoman, un hotelier elvețian pe nume Erich Von Dänniken, care înfierbântase planeta prin anii '60–'70, declarând că făpturi extraterestre ne-au vizitat și au construit la noi artefacte (paleoastronautice) – căci ce altceva sunt piramidele Egiptului, frescele de la Tassilli, piatra uriașă Hajal-el-Houblé de la Baalbek, vestigiile gigantice din Peru, de la Tiawuanaku și din Mexic (Chichen Itza, Palenque, Uxmal)? Fac turul lumii, traversând Sahara, jungla Mexicului, Altiplana sud-americană, vizitez Altamira, Tassili, Stonhenge, Carnak, cheltuiesc toți banii câștigați în Africa, până la ultima lețcaie, scriu *Enigmatic, Pământul,* cartea are un succes colosal – și lumea românească mă declară specialist în extratereștri!... Deși demonstrația mea a fost negativă: tot ce s-a construit pe Pământ este opera inginerilor pământeni din negura istoriei, am încercat eu să spun – dar cine să mă ia în seamă? (dimpotrivă, ideea a fost că puteri misterioase, cenzura vremii, mi-au înăbușit strigătul). Oricum, fusesem acasă la mistere – și asta îmi conferea o poziție specială.

Dar ipoteza pe care o reiau, succint, din *Enigmatic, Pământul* este cea a întâlnirilor din viitor. Întâlnirile dintre civilizații născute pe planete diferite, aduse la viață de fotonii diverselor stele. Lansam acolo Teoria evoluției Universului, în variantă personală. Universul are un moment de naștere (Big Bang-ul, acum știm că s-a petrecut cu 13,7 miliarde de ani în urmă), apoi apar primii atomi, primele concentrări de materie, primele stele, se formează primele sisteme solare, apar planetele (Terra: acum 4,6 miliarde de ani), apoi materia se complică, devine mai sofisticată, moleculele organice se autoorganizează, cândva (cumva…) apare viața, datorită apei și meteoriților încărcați cu aminoacizi și, de aici, coacervatele inițiale evoluează până la noi, Homo sapiens. „Sporii de viață" evoluează, acolo unde găsesc condiții prielnice. Pe planete ale unor stele asemănătoare Soarelui, aflate la marginea de galaxii. De aici, intru în *Enigmatic, Pământul* (oricum, voi publica în curând o nouă ediție a cărții, a patra): *„Viața… s-ar bucura în Galaxia noastră de o relativă simultaneitate… Materia generată de atomul inițial a avut, poate, nevoie de timp pentru a căpăta, cine știe, vreo calitate temporală care ne scapă nouă și care ar fi legată tocmai de organizarea asta superioară a ei, sub formă de viață. Iar dacă viața a apărut în același fel, la același nivel și într-o aceeași perioadă, atunci evoluția spre protoplasmă a urmat, peste tot, drumuri similare. Inteligența, calitate recentă a materiei din întregul Univers, începe abia acum să se manifeste. Lumile nu au murit niciodată, ele există acum, rațiunea își începe acum, în galaxii, istoria. Pământenii bat la porțile stelelor. Făpturi de pe alte planete se obișnuiesc și ele cu căile cerului. Întâlnirile sunt aproape. Emisarii vor apărea. Azi, mâine, peste un deceniu, peste un secol. Curând."*

Dar Frank J. Tipler judecă altfel lucrurile. Vrea să demonstreze – și reușește, ne asigură el – că, potrivit principiului unitarității din mecanica cuantică, viața rațională va exista până la sfârșitul Universului… Deci, Eti există. Mai puțin întâlnirile…



Sunt de acord cu fizicianul – și scriitorul – Andrei Dorobanțu că printre momentele de referință ale culturii celei de a două jumătăți a secolului al XX-lea pot fi socotite: cărțile și povestirile lui Isaac Asimov (cu Legile roboticii, dar și cu extraordinara idee a planetei Fundația, în care să fie păstrate – ascunse de barbarie – toate cunoștințele acumulate de specia umană, singurul animal rațional din Univers!), serialul TV *Star Trek* (vizionat, la fiecare episod, de un miliard de telespectatori! – întâlnirile dintre Eti sunt frecvente în tele-poveștile *Star Trek,* dar, atenție, toți Etii sunt antropomorfi, au – mai mult sau mai puțin – înfățișarea omului de pe Terra, ideea fiind a unei origini comune, poate terestră, a tuturor sapiensilor din Univers) și cărțile și serialul TV *Cosmos,* create de genialul Carl Sagan. În opera lui Sagan, întâlnirea dintre civilizații era adesea prezentă – cu toate avatarurile dostoevskiene ale dificultății, chiar imposibilității contactului.

Mai devreme vi l-am introdus pe profesorul Frank J. Tipler și am enunțat teoria lui, aceea că principiul unitarității din mecanica cuantică face obligatorie viața rațională pe toată durata vieții Universului. Dezvolt ideile fizicianului Tipler, care pornește, în lucrarea lui, de la disputa cu un coleg, Martin Rees, azvârlindu-i adevărul (său) în față: vizitatori de aiurea nu se află și nu au apărut, în timp, pe planeta noastră, categoric nu viețuiesc pe o altă planetă a sistemului nostru solar și nici nu dau semne că ar exista în altă parte a galaxiei noastre sau în alte galaxii. Căci, dacă ar exista, ne-ar fi semnalat deja prezența lor (în „Marele Cerc al Rațiunilor", cum ar spune Ilya Efremov). Tipler folosește ceea ce el numește „argumentul resurselor limitate", bazat pe paradoxul lui Fermi, care enunță ipoteza că, odată formată, viața inteligentă se va dilata dincolo de planeta originară – și expansiunea ei nu se va opri niciodată. Ceea ce, spune Tipler, va duce, prin natura inevitabil tehnologică a civilizației, la consumarea până la epuizare a tuturor resurselor naturale și energetice întâlnite de civilizația expansionistă. Și, deci, la dispariția, stingerea acelei civilizații. Dar, spune Frank J. Tipler, dacă viața rațională este *rara avis* în Univers, bariera vitezei luminii (maximum 300.000 km/sec.) va încetini consumul resurselor și… va păstra viața!

Cumva, ipoteza ar contrazice Teoria evoluționistă a lui Darwin: marea majoritate a speciilor a dispărut în mod natural, de ce ar fi specia Homo sapiens diferită de restul Viului? Legile fizicii răspund la provocare, ne asigură fizicianul Tipler, coroborate cu legile Viului. Walace, contemporan cu Darwin, afirmase că evoluția nu are țeluri, selecția naturală acționând cu mutații întâmplătoare. Din numărul practic infinit de căi de evoluție, atât de puține duc la viața rațională încât, spune Tipler, apariția inteligenței în Universul vizibil este un fenomen unic. Adică: pe o rază de 13,7 miliarde de ani-lumină (vârsta Universului nostru, care este egală și cu raza lui) pe celelalte 1028 de planete asemănătoare Pământului viața rațională nu a apărut! De altfel, biologul evoluționist Francisco Ayala apreciase că probabilitatea ca viața unicelulară, odată apărută (cum? încă nu cunoaștem mecanismele apariției Viului!), să se transforme în viață rațională este de 1 la puterea minus 1.000.000! (Prin urmare, practic imposibil ca noi înșine să fi apărut… Și totuși, suntem aici, observăm și judecăm Universul.) Charles Darwin însuși remarca, în „Variabilitatea animalelor și plantelor domestice", că la nivel fizic superior Universul este determinístic – cu alte cuvinte, apare un prag de la care evenimentele nu mai sunt întâmplătoare. Și, spune Darwin, avansul științei ne va face pe noi, făpturi raționale, să prezicem (anticipăm?) variațiile întâmplătoare în evoluție.

Noi judecăm însă cu creierele noastre de oameni ai secolului al XXI-lea, intervine Tipler – și îi socotim pe eventualii Eti asemănători nouă. Dar ia imaginați-vă computere cu programe de Inteligență Artificială (IA) – care în câteva decenii vor funcționa și la noi. Combinați IA cu tehnologiile spațiale actuale și trimiteți o sondă spre steaua cea mai apropiată. În (doar) 40.000 de ani artefactul va ajunge lângă o planetă a Proximei din Centaur, se va instala pe orbită și… va începe să se autocopieze, folosind material local (planetă, asteroizi). Continuați operația – o va continua IA – și în circa 100 de milioane de ani fiecare stea va avea o asemenea sondă artificială „terestră" revoluționând în jurul ei. Îmbunătățiți tehnologiile spațiale și veți „împresura" Galaxia cu „spioni" tereștri în doar 10.000.000 de ani, cu doar prețul unei singure sonde spațiale!

Așa că Eti de aiurea, dacă există, nu ne trimit semnale radio, ci sonde cosmice – sau ar trebui să o facă, dacă vor fi existând…

Știu sigur că urmașii noștri din viitorul îndepărtat pentru a supraviețui vor trebui să părăsească Terra. Alți „sapienși", mai vechi decât noi în Univers, vor fi trebuit să o facă, cu milioane de ani în urmă. Și poate că au și făcut-o, dar dincolo de Universul vizibil, casa noastră.

Ursula K. LeGuin scrie povești despre planete câștigate de Imperiul Terestru și apoi pierdute sau uitate pur și simplu, în marea memorie a cine știe cărui supercomputer care va administra, cândva, civilizația galactică a lui Homo sapiens. Limitele vitezei luminii nu există la Ursula K. LeGuin – a inventat „ansibla", un aparat star trek-ist pentru transmisie instantanee – și nici la Isaac Asimov – navele lui trec prin hiperspațiu fără probleme – sau în poveștile serialului de cultură modernă *Star Trek.*

→



Elena Văcărescu



Florea FIRAN

Poetă sensibilă, prozatoare de talent, conferențiară neobosită, diplomată deosebit de activă, Elena Văcărescu, această „ambasadoare a sufletului românesc“, este ultima descendentă a boierilor Văcărești, ctitori incontestabili ai poeziei românești moderne. S-a născut la București în anul 1864. Copilăria și-o petrece la bunicii dinspre mamă sau în casa de lângă Dealul Mitropoliei, unde privea fascinată spre bărbații iluștri ai neamului, rânduiți în cadre aurite. Începând de la vârsta de șapte ani descoperă lumea satului și a naturii, odată cu mutarea familiei la Văcărești, pe Dâmbovița. Educată de preceptori și cu o guvernantă englezoaică, Elena va termina studiile la Paris, unde cunoaște mari scriitori ai epocii: Victor Hugo, Sully–Prudhomme, Leconte de Lisle, Pierre Loti ș.a.

Devenind domnișoară de onoare a reginei Carmen Sylva, în 1887 asistă la recepțiile de la Peleș, onorate de I.L. Caragiale și de „copilul minune“ George Enescu.

Primul său volum, *Chant d'Aurore,* este premiat de Academia Franceză, iar poezia *Si tu le voulais,* pe muzica lui Paolo Tosti, este cântată în mai toate țările. În 1889 îi apare în Germania *Lieder aus dem Dambovitzathal,* cu un prolog în versuri scris de regina-poetă Carmen Sylva.

În urma ruperii logodnei cu prințul moștenitor Ferdinand, Elena Văcărescu pleacă în exil, mai întâi în Italia, apoi la Paris, stăpânită mereu de dorul de țară: „Deși am fost adusă din cauza împrejurărilor nenorocite ale vieții mele să trăiesc departe de România, inima mea nu a încetat un singur moment de a bate pentru dânsa.“

În străinătate, dobândește numeroase succese literare, florilegiul folcloric *Rapsodul Dâmboviței* va fi repede tradus în franceză, engleză, italiană, olandeză, daneză, japoneză și chineză. Tipărit la Bruxelles în 1892 și reeditat la Paris în 1900, acest volum este distins cu premiul „Jules Favre“ al Academiei Franceze, în anul 1901.

Autoarea a considerat *Rapsodul* opera ei capitală, grație căreia au pătruns în lirica franceză, fără a fi traduse, cuvinte românești ca dor, horă, cobzar, haiduc, țigan, hoț, căciulă, surată, blestemată etc. Marele actor De Max, primul român societar al „Comediei Franceze“, va recita în public cântecele cobzarului.



Activitatea literară a Elenei Văcărescu este deosebit de densă. Cele mai cunoscute volume ale sale sunt *L'Ame séreine* (1896), *Lueurs et flammes* (1903), *Pe urmele dragostei* (1905), *Le jardin passionée* (1908), *Amor vincit* (1909). Drama lirică *Le Cobzar,* pe muzică de Gabrielle Ferrari, devine un spectacol de balet montat în 1912 la Opera din Monte Carlo și apoi la Opera din Paris.

În timpul Conferinței de Pace de la Paris este numită reprezentanta României la Conferința pregătitoare pentru Societatea Națiunilor (1919), Elena Văcărescu devenind prima femeie din istorie delegată la Societatea Națiunilor.

În 1925 este aleasă membră a Academiei Române, în aceeași zi cu Ana de Noailles. La Societatea Națiunilor reprezintă România în toate organismele care se ocupă cu cooperarea intelectuală, dovedind tact politic, erudiție și talent. Împreună cu Paul Valéry, ca membră a „Comitetului de Litere și Arte“, cutreieră Europa, participând la faimoasele reuniuni internaționale „Entretiens“.

Autoritatea ei a fost recunoscută și prin alegerea în Juriul „Femina“, fiind unica străină care timp de un sfert de veac a făcut parte din acest juriu care acordă prestigiosul premiu pentru roman.

În timpul celui de Al Doilea Război Mondial se retrage la Cannes. În 1943 restabilește Catedra „Mihai Eminescu“ la Nisa. La noua Conferință de pace de la Paris (1946) reprezintă pentru ultima dată România, deplângând condițiile umilitoare impuse țării noastre.

Elena Văcărescu moare în anul 1947, în vârstă de 83 de ani și, potrivit testamentului său, va fi reînhumată în 1959 la Cimitirul Bellu din București, alături de străbunii poeți Ienăchiță și Iancu Văcărescu.



În ansamblul operei Elenei Văcărescu, poezia reprezintă partea cea mai importantă și mai rezistentă a creației sale. Poemele de început, resimțindu-se de influența lui Hugo și Eminescu, au ca teme iubirea, moartea, vitejia, dăruirea patriotică. Viziunea este fundamental romantică. Lirica sa se înscrie ca o continuare a aceleia a înaintașilor de care o leagă conștiința unei datorii „testamentare“.

Rapsodul Dâmboviței, cel de-al doilea volum de versuri al Elenei Văcărescu, după *Cântece de auroră,* a cunoscut, numai în decursul a trei ani (1889–1892), versiuni în germană, franceză, engleză și italiană, aducând autoarei consacrarea. Apariția *Rapsodului* a stârnit vii polemici (Hasdeu, Alecsandri) datorită formei neobișnuite a poeziilor (versuri libere, fără rimă), străină prozodiei populare tradiționale.

Elena Văcărescu arată că n-a făcut altceva decât să reproducă ceea ce auzise din gura țăranilor pe care îi cunoscuse în timpul îndeletnicirilor lor obișnuite: „Aceste cântece au fost culese de mine pe la 13 ani în șapte sate ale județului Dâmbovița. Le culesesem din întâmplare, pentru plăcerea de a asista la viața acestor semănători și secerători care erau frați de suflet cu mine.“

Cele 140 de poeme ale volumului, purtând mențiunea „Cântece populare românești“, sunt grupate în două mari cicluri: *Cântecele cobzarului* și *Cântecele fusului.*

Atmosfera elegiacă este proprie aproape tuturor poemelor. „Dorul, melancolia, suferința sufletească sunt îndurate în reculegere, cu acel sentiment al înțelegerii legilor imuabile ale naturii“ (Ion Stăvăruș). Ceva din oracolul unor ziceri străvechi, desprinse parcă din ritualul unor magii primare, umple de taină cântecul *Rapsodului.*

Punctul de plecare al poemelor se află în bocete, doine de dor și de haiducie, cântece de dragoste, descântece și vechi balade. Într-o formulă prozodică nouă, poeta a păstrat ideea centrală și atmosfera, esența folclorului românesc.

Rapsodul Dâmboviței este un act de originală recreare a poeziei populare, în spiritul ei autentic.

Autoarea mărturisea: „Această evanghelie a durerii și a forței țării noastre a ieșit din pământul și din sufletul nostru, martoră a durerii și eroismului unui popor destinat rând pe rând dezastrului și refacerii și al cărui cântec a depășit limitele bucuriei și ale morții.“

A.D. Xenopol scria: „Au fost comparate poemele Rapsodului cu acelea ale lui Omer sau Ossian și asemănarea se impune, căci efectul pe care-l face citirea *Rapsodului* este unic.“

Gaston Boissier, în *Raportor la Academia Franceză,* menționa: „Academia nu are nevoie să se justifice dacă acordă unei străine un premiu de importanța «Jules Favre», deoarece d-ra Văcărescu a onorat încă demult literele franceze cu frumoasele sale poeme. De altminteri, baladele românești pe care le încoronăm astăzi au dobândit o glorie universală înainte de a veni la noi și au trecut din limba noastră în toate limbile Europei.“

Și Nicolae Iorga avea să lase însemnări frumoase: „Poeta încoronată de Academia din Paris are în strigătele de pasiune, în șoaptele dorului, în plânsetele părerilor de rău, în încleștarea de dinți a mândriei învinse, nota noastră, a țăranilor noștri care, în cursul veacurilor, au cuprins acest fel de simțire în gloriosul vers al cântecelor lor.“

Ca prozatoare ne-a lăsat romanele *Amor vincit,* apropiat de scrierile Doamnei de La Fayette prin natura sa lirică, și *Vraja,* descindere în lumea mitului românesc, împletire de real și fantastic, pasiune și magie neagră, ca în unele nuvele ale lui Galaction.

Un loc aparte în opera scriitoarei îl ocupă memorialistica, prin reala sa valoare documentară. Urmașa Văcăreștilor i-a cunoscut personal pe Hugo, Alecsandri, Eminescu, Macedonski, Caragiale, Proust, Paul Valéry, Tagore, D'Annunzio, Unamuno, evocați la modul afectiv sau anecdotic.

Scriitoarea a fost atrasă și de literatura destinată scenei. *Stana,* dramă în versuri, și *Pe urma dragostei,* „dramă țărănească în două acte“, nu depășesc însă nivelul încercărilor modeste.

Noroc că în realitatea (nevirtuală) viața rațională nu apare prea des, căci, altfel, cum spune celebrul Freeman Dyson, o specie inteligentă va dezvolta neapărat capacitatea de a transfera orice formă materială în materie vie sau suport pentru viață. (Dyson este autorul faimoasei idei că, pentru a folosi integral energia Soarelui, urmașii noștri de peste un milion de ani vor trebui să închidă Sistemul Solar într-o sferă din care să nu scape niciun foton, spre binele miliardelor de miliarde de sapienși locuind pe toate planetele, lunile și asteroizii din jurul Soarelui.) Un fel de hoarde de lăcuste, devorând totul în cale, adică transformând materia în energie… atât cât legile fizicii o îngăduie, adică izbindu-se de bariera vitezei luminii. Căci nu putem „roade” întreaga noastră Galaxie – 100.000 de ani-lumină diametru – în mai puțin de 100.000 de ani, iar pentru următoarea galaxie, în constelația Fecioarei, la 60 de milioane de ani-lumină de noi, avem nevoie de cel puțin 60 de milioane de ani. În plus, Universul se află în mișcare accelerată, galaxiile îndepărtându-se cu repeziciune una de alta – parcă pentru a se feri de noi, afirmă Frank J. Tipler, calculând că, pentru o specie prădătoare ca a noastră, va fi nevoie, nu-i așa, de cel puțin 13,7 miliarde de ani pentru a devora Universul vizibil. Legea vitezei luminii nu iartă, mai repede nu putem avansa. Dacă însă am avea frați întru inteligență și lăcomie, dezastrul s-ar putea precipita și, odată cu el, cândva, într-un viitor de peste miliarde de ani, va înceta și acest experiment al materiei numită Rațiune.

Dar dacă viața inteligentă este un fenomen ultrararisim – să zicem, o civilizație per univers – acea civilizație va fi obligată să-și utilizeze resursele la exact pasul potrivit pentru a fi în viață până la sfârșitul Universului său. Viața inteligentă, afirmă Tipler peremptoriu, va rezista până la capătul Timpului… pentru că așa vor legile fizicii! Mecanica cuantică, Teoria lărgită a relativității, Modelul Standard al particulelor și, mai ales, a II-a Lege a termodinamicii (cea cu entropia), au obligat materia să se nască și… să se păstreze la infinit – mă rog, la infinitul local, cel al Universului închis în care ne aflăm. Fără noi, fără rațiuni capabile să contrazică entropia (degradarea), Universul ar evolua într-o stare infinit improbabilă, sfidând fizica. Viața este cea care ghidează evoluția Universului, afirmă Tipler.

(Fragment din cartea *Lumea după Google,* în curs de apariție.)



Ars longa...

Pictura nu e poezie

(Urmare din pagina 24)

Această modalitate de a face pictură a dat peste cap limbajul cronicarilor şi criticilor de artă, care nu mai puteau cu niciun chip folosi vechiul truc al povestirii şi poetizării în jurul subiectului. Din nevoia de a surprinde fenomenul „lumii trecătoare"/*ukiio-ye*, în japoneză, s-au născut seriile lui Monet: seria *Catedralei din Rouen,* seriile *Căpiţelor de fân,* ale *Plopilor* şi, cea mai modernă şi desăvârşită dintre toate, seria *Nuferilor.* Vocalizele fără egal ale lui Monet nu au corespondent verbal, în schimb sunt foarte apropiate de muzica unor Saint-Saens şi Debussy. Genul acesta de pictură muzicală, intraductibilă prin cuvinte, trebuie privit în tăcere până când ajungi să o vezi şi să o simţi. Vocabularul teoretic de specialitate îngăduie o apropiere de ea în sensul înţelegerii de ordin tehnic, însă şi acela se poticneşte acolo unde începe marea artă a culorii. Cu toată cazna esteticienilor de a defini cuvintele **artă** şi **frumos**, nu au izbândit să le lămurească. Construcţiile perifrastice, în realitate o bâlbâială doctă în jurul unor calităţi ce nu aparţin sferei vorbirii şi, ca atare, nu pot fi exprimate, în schimb sunt simţite, nu au lămurit mai nimic. Aşa stau lucrurile cu arta, nu poţi să o defineşti, ea trebuie simţită. Tot aşa se petrec lucrurile şi cu pictura lui Monet sau cu abstracţiile picturale... lirice ale lui Zao-Wu-Ki, ele se simt prin empatie, dar nu se pot explica. E nesăbuit cel care în strâmtoarea unui limbaj comun se încumetă să traducă sensul pânzelor abstracte de care abundă pictura modernă şi contemporană, mai ales că după definiţia lui Michel Seuphor, unul dintre principalii exegeţi ai artei abstracte, ele nu conţin niciun rapel (trimitere – n.n.), nicio evocare a realităţii, chiar şi când această realitate este punctul de plecare al artistului. (Cum evoluează gândirea plastică dinspre realitate spre abstracţie se poate vedea în pictura lui Piet Mondrian.)

Indiferent de epocă, pictura operează cu elemente abstracte chiar şi atunci când pare realistă. Apeles, pictorul lui Alexandru Macedon, a fost cel dintâi pictor abstract. El a pictat un tablou în care, după mărturia lui Elian, „nu erau decât nişte linii aproape imperceptibile, părând gol faţă de operele excelente ale altor artişti. Tocmai de aceea, atrăgea atenţia, fiind mai vestit decât orice alt tablou". Asta se întâmpla în secolul IV î.Hr., or, prima pânză abstractă modernă a fost executată de Kandinsky abia în 1910, adică după 2.300 de ani (!). Dar oare suntem siguri că vedem chiar ceea ce a dorit pictorul să arate? Anticul Lucian povesteşte despre o întâmplare petrecută cu pictorul Pauson, căruia un client îi ceruse să-i picteze un tablou care să reprezinte un cal tăvălindu-se în praf. Pauson a pictat în schimb un cal ce alerga într-un nor de praf. Taman pe când lucra la tablou a apărut, inopinat, clientul care, văzând pictura, i-a reproşat că nu i-a fost respectată comanda. Pictorul i-a poruncit unui sclav să întoarcă tabloul cu susu-n jos. În acel moment, clientul a văzut tocmai ce-şi dorise: un cal tăvălindu-se în praf.

S-a vorbit şi s-a scris mult despre performanţa picturală a lui Rembrandt de a reda materia şi în mod special aurul. Există chiar o monografie despre pictura sa, intitulată *Umbră şi aur*, al cărui autor îmi scapă. În 2007, aflată la Amsterdam, am vizitat bineînţeles Rijksmuseum în care sunt expuse o serie de pânze ale lui Rembrandt, printre care arhicunoscutul *Rond de noapte* şi *Logodnica evreică.* Curiozitatea profesională m-a făcut să mă apropii de pânze şi să încerc să aflu cum obţinea pictorul olandez acel efect de materialitate. Ceea ce de departe părea a fi aur strălucitor, de aproape s-a dovedit a fi un simplu ocru galben. Ştiinţa pictorului era aceea de a sugera strălucirea metalului prin contrastul dintre culoarea de pământ şi umbra care îl punea în evidenţă. Acelaşi lucru poate fi constatat la Muzeul de Artă al României, unde este expus tabloul *Haman implorând iertare Estherei,* prin observarea cu cea mai mare atenţie a veşmântului din brocart de aur al eroinei. Ceea ce de departe i se pare privitorului a fi aur, în realitate este culoare dibaci mânuită. Vechiul mod de a privi un tablou printre gene şi de la distanţă e o stupizenie; când vrei să înţelegi cu adevărat pictura, trebuie să deschizi bine ochii, să nu te laşi păcălit de antecdotic şi nici de limbajul poetico-critic al monografiilor romanţate, de clişeele care circulă. Se poetizează în draci pe marginea Giocondei lui da Vinci, a zâmbetului ei enigmatic. În realitate, aerul misterios al Mona Lisei şi zâmbetul ei indefinibil sunt chestiune de tehnică picturală specifică lui Leonardo în absolut toate tablourile sale; ea se numeşte *sfumato.*



Prin efectul de *sfumato,* Leonardo a distrus rigidul contur care caracteriza pictura de dinaintea lui dând imaterialitate formelor, fapt ce adaugă acea notă enigmatică tablourilor sale. Căutaţi în pictura sa un contur, unul singur, şi nu veţi afla, totul pare învăluit într-un fum delicat, ceea ce duce la suspendarea materialităţii formelor, inclusiv a buzelor Mona Lisei. Procedaţi invers, conturaţi linia buzelor misteriosului personaj şi ochilor li se va oferi imaginea unei



cumetre florentine oarecare. Poetizarea în acest caz, mai multă decât în altele, cade în ridicol. Acolo unde pictura mută vorbeşte, e cazul ca vorba să înceteze. Diderot, întâiul cronicar şi critic de artă, atrăgea atenţia încă din 1767 că nici poetizarea, dar nici teoretizarea în exces nu ajută înţelegerii artei. *„Fără ajutorul cuvintelor, aproape nimic nu poate fi reţinut, iar cuvintele nu ajung aproape niciodată să redea precis ce simţim",* spunea filosoful convertit în critic de artă. Pe de altă parte, se arăta neîncrezător în preceptele artistice: *„Regulile au făcut din artă o rutină; nu ştiu dacă ele n-au fost mai mult dăunătoare decât utile".* Budiştii au o zisă: *„Cine vorbeşte nu ştie/ Cine ştie nu vorbeşte".* Nu cred că Diderot i-a citit pe înţelepţii budişti, pe atunci încă necunoscuţi în Europa, dar ca gânditor a ajuns la aceeaşi concluzie: „Nimic nu e mai uşor decât să-l deosebeşti pe omul care simte profund şi vorbeşte prost, de omul care vorbeşte bine şi nu simte nimic". La fel stau lucrurile şi cu mercenarii artei comerciale, cărora pe la vernisaje şi în varii ocazii publice gura nu le tace pentru a-şi ascunde neştiinţa. Elocinţa lor gălăgioasă dăunează artei şi induce publicul în eroare.

Arta s-a descurcat foarte bine fără critici până în secolul al XVIII-lea, când Melchior Grimm l-a stârnit pe Diderot, care taman terminase lucrul la *Enciclopedie,* să-şi îndrepte atenţia asupra artelor platice. Diderot era un bun cunoscător al acestui domeniu; el a fost sfetnicul Ecaterinei a II-a a Rusiei în materie de achiziţii de tablouri. În ambele cazuri s-a comportat cu onestitate. *Saloanele* sale sunt scrieri cu măsură şi bun simţ, iar observaţiile sale rămân în cea mai mare parte valabile şi azi. Din păcate, urmaşii săi din slujitori ai artei pe lângă public s-au erijat în judecători, iar în cele din urmă în tirani şi manipulatori de care artiştii au început să se teamă. Sunt puţini artiştii care să nu-i ia în seamă. Brâncuşi a fost unul dintre ei, pe el l-au lăsat nepăsător opiniile criticilor şi asta pentru că era conştient de două lucruri: *primo,* era încrezător în sculptura lui; *secundo,* ştia că limbajele artelor sunt complet diferite şi ca atare intraductibile prin vorbe.

La noi, începutul criticii de artă l-a făcut Vlahuţă cu monografia *Pictorul Grigorescu,* însă l-a făcut atât de dezastruos, încât G. Călinescu, în a sa *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent,* îl execută: „Monografia grigoresciană e un studiu de om fără profundă educaţie estetică, deşi nu ignorant în materie de artă, (...) fără cultură de substanţă, cu toate aluziile filosofice la «du bien, du vrai et du beau». (...) Autorul comentează pânzele pictorului în acel stil sentimental: «Şi ce frumoşi ciobani pasc turmele lui Grigorescu! Şi ce mândri! Parcă-s regi, monarhi ai munţilor, aşa umblă, aşa stau, aşa privesc peste plaiurile lor. Nu sunt ei coborâţi din cnezi? N-au purtat ei gluga şi opinca celor dintâi voievozi ai Carpaţilor?»" Mai ridicol mod de a înţelege şi trata pictura nici că se putea. Dacă în *România pitorească,* op mai mult sentimental decât de înaltă virtute literară, un asemenea limbaj poetizant mai e oarecum suportabil, în cazul monografiei dedicate lui Grigorescu e un talmeş-balmeş de melasă patriotică şi poezie proastă, însă critică, în niciun caz. Vorba lui Arghezi, „n-are talent, dar e patriot".

Genul acesta de interpretare e distructiv pentru public, îl perverteşte la lene în gândire şi îl deturnează de la adevărata înţelegere a picturii. Ce-ar fi atunci de făcut? Ar fi că publicul în loc să se mulţumească cu moara de vorbe a criticului ori cu biografiile romanţate ale artiştilor în care imaginaţia în clocot a autorului dă pe dinafară (a se vedea volumul *Sfântul din Montparnasse* al lui Peter Neagoe), să mai consulte şi texte de specialitate sau scrieri ale pictorilor în cauză; să citească în paralel cu nu ştiu ce roman despre Leonardo da Vinci şi *Tratatul de pictură,* iar în cazul lui Van Gogh, pe lângă *Bucuria vieţii,* a lui Irving Stone, să citească şi cele două volume cuprinzând scrisorile adresate de acesta fratelui său Theo. Mulţi, foarte mulţi pictori au scris: Poussin, Rubens, Delacroix, Seurat, Redon, Gutusso, Siqueiros, Hartung şi, cel mai bine dintre toţi, artistul pedagog André Lhote, cel mai bun teoretician al picturii. E de neînţeles de ce publicul se mulţumeşte cu digest-urile răstălmăcite de critici în loc să apeleze la sursă. E adevărat că asta presupune un efort nu tocmai neglijabil, dar când se învaţă o limbă străină, nu se procedează oare la fel?

Pictura nu e asemenea poeziei, ea îşi are propriul limbaj ce se adresează înainte de toate ochiului prin care se face simţită, iar acesta este unic şi intraductibil prin cuvinte. A-i atribui alte sensuri decât cele proprii e dovadă de incultură şi neînţelegere a ceea ce este cu adevărat pictura. Iar a reduce la nivelul limbajului comun înseamnă a-i deturna însăşi esenţa şi sensul.



Ars longa...

Pictura nu e poezie

Mariana ŞENILĂ-VASILIU

„Cred că e nevoie de mai mult timp ca să înveţi să priveşti un tablou decât să simţi o poezie.”
Denis Diderot

Versul 361 din *Arta poetică* a lui Horaţiu începe cu *„Ut pictura poesis...”* Dintr-o eronată traducere, care interpretează versul de-a-ndoaselea, s-a ajuns în mod aberant să se înţeleagă că pictura e asemenea poeziei, atunci când adevăratul sens al versului e taman invers, *„poezia e asemenea picturii”*. În *Dicţionar de cuvinte, expresii, citate celebre,* I. Berg, după ce redă exact sensul expresiei, îl invocă pe Goethe, care în *Poezie şi adevăr* spunea: „Maxima atât de rău înţeleasă, *Ut pictura poesis,* a fost dintr-o dată înlăturată, deosebirea dintre artele plastice şi acelea ale vorbirii ne-a devenit clară şi *ne-am dat seama cât de despărţite sunt culmile lor, oricât li s-ar atinge temeliile*”. Cu toate acestea, până azi, maxima continuă să fie colportată în varianta eronată, inducând în eroare publicul necunoscător.


Leonardo da Vinci

Spre deosebire de poezie, a cărei materie primă sunt cuvintele şi figurile de stil, pictura înseamnă formă şi culoare. Ea intră astfel în rândul artelor intraductibile la nivel verbal, semănând mai mult cu muzica decât cu poezia. Acum aproape 350 de ani, scriind despre tablourile lui Maurice Quentin de La Tour, Diderot a fost radical în apreciere: *„Ele nu sunt poezie; sunt numai pictură”.* Până când nu se va înţelege că esenţială într-un tablou este culoarea, iar în muzică sunetul, nu se va fi ajuns nici la adevărata substanţă a picturii şi nici la esenţa muzicii. Rupându-se de subiect, de la impresionişti încoace pictura a devenit aproape cu desăvârşire autonomă (face excepţie curentul suprarealist), ea îşi este suficientă sieşi. În atare situaţie, cum ar putea fi interpretate la nivel verbal pânzele lui Monet şi ce cuvinte ar fi capabile să traducă infinita variaţie de griuri ale culorii, vibraţia vizuală pe care o produc fiind înrudită mai mult cu muzica lui Debussy din *Preludiu la după-amiaza unui faun* decât cu cea mai subtilă poezie? Dar *Reflexe în apă* a lui Saint-Saens, are ea vreun echivalent poetic? În carenţă verbală, blocat de neputinţa de a exprima prin cuvinte ceea ce simte, privitorul needucat artistic începe să fabuleze literar atunci când lucrul cel mai potrivit ar fi să tacă şi să-şi deschidă larg ochii, căci pictura lor li se adresează. Dacă privitorului needucat artistic nu i se poate reproşa mare lucru, în cazul criticii care poetizează răstălmăcind prost ceea ce pictorul a imaginat bine, interpretarea, catastrofală în fond, îi este imputabilă căci derutează şi împinge spre o înţelegere greşită. Efortul său literaturizant e ridicol, seamănă cu stupida încercare de a pune un capac rotund unei cutii cu gâtul pătrat.

La începuturile picturii, artiştii au recurs la „anecdotă”, prin aceasta înţelegându-se de către pictori un subiect pe care îl transpuneau în imagini plastice. Tablourile pictorilor zişi primitivi erau bazate pe o poveste biblică ori istorică, privitorul putându-se delecta simultan cu narарea în imagini, dar şi cu frumuseţea picturii. Însă nici măcar în acest caz picturile nu erau o ilustrare color a subiectului, ci operă de sine stătătoare, din moment ce era exprimată prin mijloace specifice exclusiv artistice. Puvis de Chavannes, autorul unei picturi alegorice, vag dependentă de naraţiune, era categoric în această privinţă: *„Am oroare de romanul ilustrat în ulei”.* Îngânându-l parcă, englezul Alfred Stevens adăuga: *„În pictură, poţi să te lipseşti de subiect.* Un tablou nu trebuie să aibă nevoie de o notiţă *(explicativă – n.n.)”.*

Van Gogh


Monet


Monet

Până la mijlocul secolului al XIX-lea, subiectul a jucat rolul de suport narativ pentru pictură. Romantic, Delacroix s-a folosit de subiect (pictorul era un cititor împătimit), însă când picta, uita de el. Îl admira pe Byron şi scria în *Jurnal* că îl invidiază în privinţa inspiraţiei: „Dar fie că nu am vocaţie pentru arta literară, fie că nu mi-am însuşit-o încă, atunci când privesc această foaie plină de mici pete negre (pagina tipărită – n.n.), mintea nu mi se înflăcărează la fel de repede ca în faţa unui tablou.” Înainte de orice, Delacroix a fost un uriaş pictor şi atunci când vede o face pictural: „Soarele apunea: tonuri de crom, de lac (de garanţă – n.n.), foarte strălucitoare în partea luminoasă şi umbre albastre şi foarte reci. Astfel, umbra purtată a arborilor pe iarba fragedă, care avea la soare cea mai caldă nuanţă de verde şi smarald, era foarte rece în umbra purtată a arborilor în tonuri galbene de pământ de Italia şi de roşu-brun.” Regretul de a nu fi poet, o stare de moment, este anulat de plăcerea pentru culoarea pe care o observă cu maximă atenţie şi o exprimă în cel mai pictural mod cu putinţă. De fapt, odată cu pictura foarte liberă şi nervoasă în exprimare, strălucitoare şi proaspătă, în tuşe largi, a lui Delacroix, arta culorii a trecut într-o nouă fază, în care subiectul dispare sub greutatea spectacolului cromatic. Trecerea de la Delacroix la Monet, de la romantici la impresionişti, a fost firească, în ambele cazuri importanţa maximă revenind culorii. La impresionişti, subiectul a fost înlocuit de *motiv,* prin acest termen înţelegându-se felia de natură aleasă de pictor în care încerca să surprindă jocul luminii, al apei, schimbările lor în funcţie de ceasul zilei, fuga norilor pe cer, zvâcnetul undelor, într-un cuvânt, *senzaţia.*

(Continuare la pagina 23)

La paginile 2-5, 10-13, 15, 16, 21 şi 23 apar imagini de la Feria de Abril, Sevilla (fotografii originale sau preluate de pe internet).

Semnează în acest număr

- Horia BĂDESCU – scriitor, Cluj-Napoca
- Marian NENCESCU – scriitor, Bucureşti
- Dan D. FARCAŞ – matematician şi scriitor, Bucureşti
- Nicolae MOISESCU – profesor, C. de Argeş
- Vasile VASILE – prof. univ., Bucureşti
- Acad. Petru SOLTAN – Chişinău
- Ion UNGUREANU – regizor, Chişinău
- Eugen GHEORGHIŢĂ – scriitor, Chişinău
- Rodica IUNCU – cronicar muzical, Chişinău
- Cătălin MAMALI – socio-psiholog, SUA
- Ştefan Ion GHILIMESCU – scriitor, Târgovişte
- Dragoş VAIDA – prof. univ., Bucureşti
- ÎPS CALINIC – Arhiepiscop al Argeşului şi Muscelului
- Acad. Răzvan THEODORESCU – Bucureşti
- Paula ROMANESCU – scriitor, Bucureşti
- Acad. Vasile TONOIU – Bucureşti
- Pr. Daniel GLIGORE – Curtea de Argeş
- Ion PĂTRAŞCU – diplomat, Bucureşti
- Nicolae CIOBANU – arhitect, SUA
- Gabriela CĂLUŢIU-SONNENBERG – scriitor, Spania
- Alexandru MIRONOV – publicist, Bucureşti
- Florea FIRAN – scriitor, Craiova
- Mariana ŞENILĂ-VASILIU – artist plastic, Piteşti



B-dul Basarabilor 59, cod 115300
tel/fax: 004 0248 728342, www.culturaarges.ro
Manager, ec. Cristian Mitrofan
Organizează şi găzduieşte cercuri artistice, seminarii, colocvii, expoziţii, prezentări de carte, difuzare de filme, spectacole şi concerte, festivaluri naţionale şi internaţionale.
Patronează Corul ORFEU, Ansamblul Folcloric ARGEŞUL, Grupul Vocal Folcloric Bărbătesc RAPSOZII ARGEŞULUI, Cenaclul de Arte Plastice ARTIS.